

Coperta de VALERIU GIODÎC

Foto pe coperta II:

1. *Cabinetul doctorului Caligari* (Robert Wiene, 1920).
2. *Grea* (Serghei Eisenstein, 1924).

Foto pe coperta III:

1. *Umberto D.* (Vittorio de Sica, 1951). Cu Maria Pia Casilio și Carlo Battisti.
2. *Hiroshima, dragostea mea* (Alain Resnais, 1959). Cu Emanuelle Riva.

În interiorul cărții: 57 ilustrații

Selecția fotografiilor (efectuată pe baza filmelor citate de autor) aparține redacției române, ediția franceză nefiind ilustrată.

C2245

Marcel Martin

LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE

© Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1977

MARCEL MARTIN

LIMBAJUL CINEMATOGRAFIC

Prefață de
FLORIAN POTRA

Traducere de
MATILDA BANU și GEORGE ANANIA

EDITURA MERIDIANE

București • 1981

MARCEL MARTIN

LIMBAJUL CINEMATOGRAFIC

FLORIAN FILIPA

MATHEA 1981

Im. 38859



EDITURA MEDITERRANEE

București 1981

PREFAȚĂ

Dintre toate produsele artistice, filmul se învechește, pare-se, cu cea mai grăbită rapiditate: „Nici nu ne putem închipui cum poate fi un film care să reziste timpului, un film care, după scurgerea citorva luni, să nu fie altceva decît un obiect bun pentru almanahul anului precedent.” — susținea cu o peremptorie severitate Albert Thibaudet, iar René Clair, de pe ȋărmlul realizatorilor, admitea că un film îmbătrînește și moare. Însuși Martin, în concluziile acestei cărți, recunoaște: „Trebuie să subliniem dealtfel că limbajul (gramatică și tehnică) este ceea ce îmbătrînește și se demodează cel mai repede”. Dar dacă filmul — limbaj, „gramatică”, tehnici — se consumă atît de curînd și înfruntă timpul cu atît de puține șanse de supraviețuire, oare critica, estetica și istoria cinematografului nu au de îndurat aceeași soartă? Bineînțeles că da: și analizele sau sintezele critice se ofilesc, la rîndul lor, cu iuteală, și nu degeaba Pier Paolo Pasolini simțea necesitatea unei „critici (a scenariului, dar de extins la întreaga operă filmică — n.n.) total independentă atît de critica literară tradițională, cit și de recenta tradiție critică cinematografică, care să apeleze la ajutorul unor posibile coduri noi”. Oricum, am adăuga noi, la ajutorul unor criterii și instrumente stilistice și critice mereu primenite, mereu puse în relație și în concordanță cu cele mai proaspete cuceriri de expresivitate filmică.

În ciuda unor asemenea reflecții asupra perisabilității, a caducității actului de creație și, deopotrivă, de critică cinematografică, cartea de față a lui Marcel Martin îl sfidează totuși pe Cronos, ignorând, sau prefăcându-se că ignoră, oscilațiile gustului și, îndeosebi, mai noile contribuții artistice. Așa se face că, în 1981, ea apare și în limba română — cea de-a unsprezecea limbă în care este tradusă: precizez că volumul „Limbaajul cinematografic” a fost publicat la Editions du Cerf, în 1955, și că a fost relipărit, în 1962, într-o ediție „revăzută și adăugită”. Așa cum ne explică și autorul într-un „Avertisment” care însoțește ultima ediție a cărții sale, apărută în 1977: „... în afara unor excepții, n-am crezut absolut necesar să-mi actualizez studiul adăugându-i exemple preluate din filmele ultimului deceniu. Intenția mea este, de fapt, de a ilustra mai mult istoria cinematografului decât actualitatea lui... În perspectiva mea de aici, mi se pare, deci, mai util să caut a preciza, cât mai des posibil, originea și cea dintâi utilizare a cutărui sau cutărui procedeu al limbajului vizual sau sonor, furnizînd exemple alese din clasicii cinematografului”. Iată o precizare esențială, oferind un minim suport de argumente care îndreptățește editarea acestei lucrări, cu toate că ea vădește unele limite de informație sau chiar de formație ale autorului. Bunăoară, tînărul cercetător din anii '50 atribuie „celebra formulă” a cinematografului ca industrie direct lui André Malraux, fără să-i amintească pe autenticii teoreticieni ai binomului artă/industrie, care sînt Moussinac, întîi, și Chiarini, apoi; în aceeași ordine, Martin îl citează pe Feyder („Principiul cinematografului este sugestia”), fără să țină cont de faptul că, de la Shakespeare citire, „principiul” oricărei arte este acela de a sugera (iar nu de a arăta, pur și simplu). Și fiindcă am extras citatul din capitolul „Elipsele”, se cuvine să precizăm că aproape întreaga discuție în legătură cu „tropii” cinematografici — de la simbol la metaforă, la sinecdocă, expediată, din păcate, într-o notă de subsol — ni se pare nesatisfăcătoare, ceea ce ne face să ne dăm

seama, încă o dată, cît de profitabilă, pe plan european, ar fi fost și continuă să fie cunoașterea „trilogiei culturii” a lui Blaga, și în special a „teoriei metaforei”, întru totul superior concepută și tratată de gînditorul român. Supărătoare se dovedește, pe de altă parte, confuzia, probabil involuntară, dintre noțiunile de „realism” și „naturalism”, ca și atitudinea restrictivă (impusă și de momentul elaborării studiului) față de „tăietura la fotografie” (adică trecerea bruscă la un alt plan), care, spune autorul, „se folosește cînd trecerea nu are valoare semnificativă”, interpretare ce ne apare acum cel puțin discutabilă. Inerente, desigur, debutului editorial din 1955, dar întrucîtva surprinzătoare asemenea ezitări, deoarece Martin, sorbonard și neopozitivist, descrie și clasifică voluptos (ba chiar subclasifică: un paragraf e consacrat, de pildă, „leșinului”, ca procedeu), dispunînd astfel de prerogative viabile pentru a deveni autorul preferat al unor cineaști ca Wim Wenders, care admit o critică și o istorie a cinematografului exclusiv descriptiviste.

Surprinzătoare, chiar și pentru mijlocul anilor '50, ni se pare credința nestrămutată a lui Marcel Martin într-o „gramatică normativă a filmului”. Spre final, nivelul estetic al „compendiului” său se înalță într-o măsură sensibilă, dar nici o clipă autorul nu are vreun dubiu — atît de viu resimțit de un Pasolini — că arta filmului, oricît de echivoc se păstrează termenul de limbaj (= „ansamblu de procedee ale scriiturii”), nu e disponibilă unei discuții „gramaticale” decît sub unghiul stilisticii, al „gramaticii stilistice”. Și-apoi, deși acumulează argumente în această direcție, iar în încheiere e cît pe ce să pună punctul pe i, Martin menționează raportul filmului — al filmului considerat o „artă a duratei” — cu literatura și cu celelalte arte, dar fără să ajungă la conceptul de fuziune de arte, neamintindu-și, astfel, că l-a citit pe Arnheim, inclusiv „Noul Laocoon” al acestuia.

Martin recunoaște montajului o prioritate estetică absolută și-i adaugă, la un moment dat, dar

parcă nu total convins, mișcările de aparat, însă continuă să fie prizonierul „tradiționalelor“ prejudecăți cu privire la sonor, la rolul cuvintului, uitând în „Concluzii“ („... cinematograful nu s-a putut lipsi niciodată de cuvint... trebuie să considerăm dialogurile drept unul dintre elementele limbajului cinematografic, pe același plan cu montajul și mișcările camerei de luat vederi...“, subl. n. — Fl. P.) aserțiunile categoric exprimate anterior și stabilind poziția „subalternă“ a componentei verbale („Din punct de vedere al importanței, dialogul nu poate fi pus pe același plan cu montajul... etc.“ și încă: „Se poate afirma totuși că dialogul trebuie să cedeze întotdeauna în fața imaginii...“ — subl. n.), teză cu o rezonanță cel puțin excesivă astăzi, când aproape toată lumea a căzut de acord asupra condiției de „bi-unitate audiovizuală“ a imaginii filmice. În sfârșit, subliniind că alternativele „limbaj/spectacol“ și „limbaj/stil“, așa cum apar în hermeneutica criticului francez, sînt lipsite în bună măsură de rigoare, după cum propunerea de a se substitui termenul de „punere în scenă“, ce-i drept impropriu pentru film, cu „punerea în prezență“ are mai mult aerul unei butade îndeminatice, și mai puțin caracterul unei terminologii stricte, de adoptat — să închei aici aceste considerații critice pe marginea apariției (destul de tîrziu) în versiune românească a „Limbajului cinematografic“.

Și totuși, o asemenea apariție este încă binevenită, justificată. Prin ce? Prin ceea ce mărturisește însuși autorul în „Avertismentul“ amintit: „...această lucrare este rezultatul frecventării asidue, timp de mai mulți ani, a Cinematecii franceze și al folosirii numeroaselor note luate în timpul proiecției: învățînd cinematografie numai în urma vizionării filmelor, am conceput cartea ca bilanț al unei experiențe pragmatice de cinefil, în sprîjinul tuturor celor care vor să se inițieze în estetica celei de-a șaptea arte, și în același timp, în istoria ei“ (subl. n.). Dînd la o parte zgura prezumției estetice (și chiar istoriografice), aș statornici, consecvent cu prima parte a frazei lui

Martin, că e vorba de o experiență pragmatică de cinefil împărtășită tuturor celor care vor să se inițieze în „lectura“ analitică a produselor și operelor celei de-a șaptea arte, — adică o reală contribuție la „alfabetizarea“ cinematografică a unui strat de spectatori și decititori destul de întins, care e deprins totodată cu elemente de „morfologie“, „sintaxă“ și „stilistică“ ale filmului, într-o accepție proprie unei părți a filmologiei franceze din anii '50—'60. Autenticul monument închinat cinematografului mondial, la Paris, de către Henri Langlois — Cinemateca franceză — la care au alergat, ca la Mecca mahomedani, cinefili și cineasți din întreaga lume, întărindu-le credința în arta pe care o cultivă, i-a oferit și lui Marcel Martin, după cum singur spune, puțința de a-și completa cultura filmică și îndeosebi de a-și exercita capacitatea analitică prin vederea și re-vederea unei enorme cantități de filme, devenite tot atîtea locuri de exemplificare și citare, chiar dacă universul lor e oprit undeva la începutul anilor '60. Dar poate că tocmai această „plafonare“ în timp i-a permis lui Martin să-și „sistematizeze“ lecturile în felul în care a făcut-o, chiar în pragul intrării filmului (cum admite și el) într-o „vîrstă adultă“ sau — împrumutînd o expresie a lui Umberto Barbaro (contemporană cu tînărul Martin) — în cea de-„a treia fază: adică cea a artei“; altminteri, cele două decenii ale acestei „faze“ (1960—80) l-ar fi obligat pe autor la o necesară revizuire fundamentală a propriilor viziuni și interpretări pe baza noilor experiențe, tehnice și estetice, ale cinematografului.

Astfel, plănuită pragmatic, cartea lui Marcel Martin se apropie — atît prin redactare, cît mai ales prin mentalitate — de „modelele“ lui Pudovkin, Balázs Béla, Eisenstein și Arnheim, descriind și fixînd funcția diverselor elemente ce populează o (iluzorie) „gramatică“ a cinematografului, cu insistențe lesne de înțeles asupra „tropilor“, a procedurilor și tehnicilor, avîndu-se în vedere cînd „limba“, cînd „cuvintele“ filmice. Rezultatul e un bogat instrumentar, unde fiecare piesă de panoplie

este identificată, catalogată și definită cu minuție, aproape nimic din ceea ce pulsează ca efect comunicativ în fotografiile montate în filmele dintre 1895 și 1960 nescăpând privirii atente, clasificatoare, a autorului. Deosebit de utilă mi se pare insistența asupra montajului ca factor fundamental, diferențiindu-i-se parametrii estetici de aceia ai decupajului, în timp ce „rolul creator al camerei de luat vederi“ e sesizat în ipostaze semnificative. Nu fără o strădanie vizibilă, se stabilesc legături între felurile organe și funcții din „anatomia generală“ a facerii și receptării unui film, dar cîteva noțiuni teoretice sînt corect implicate în contextul dinamic al peliculelor inseriate, cu precădere atunci cînd e vorba de „profunzimea cîmpului“ sau de așa-numitele „procedee narative secundare“. Cu toate acestea, aparent paradoxal, cele mai dense capitole rămîn cele mai „filosofice“, rezervate „Timpului“ și, cu osebire, „Spațiului“, deși Martin minimizează cu bună știință ponderea acestuia din urmă în economia „limbajului cinematografic“, neavînd cum să bănuiască, acum un sfert de secol, atenția pe care i-o va acorda însuși maestrul domniei-sale, Henri Agel, în recentul său volum „L'espace cinématographique“. Dimpotrivă, Martin credea, pe atunci, și jura numai pe valoarea „Timpului“ în cinematograful și, nu întîmplător, dintre cele trei unități aristotelice o exaltă pe cea de timp, chiar înaintea celei unanim acceptate, ca nodală, cea de acțiune.

„Limbajul cinematografic“, repet, nu este nici-decum o carte inactuală: ea corespunde într-un fel acelor clasice tratate de anatomie pe care studenții în medicină le caută cu asiduitate tocmai pentru factura lor transparent descriptivă și sistematică, sau, mai corespunde și unor compendii de istorie literară de tip „factologic“, ori, și mai adecvat, unor juxte în care elevii liceelor de odinioară găseau, gata traduse și explicate, trudnice sau relativ fluide fragmente în latina clasică. Pe scurt, este un „manual“ încă folositor. Spun încă, deoarece sub raportul activității noastre editoriale în domeniul filmologiei car:ea lui Martin se înscrie pe urmele

pașilor făcuți cu traduceri din Agel, Aristarco, Faure, Lawson, Lindgren și alții, editați tot de „Meridiane“, fără a mai pomeni de vechile culegeri de texte din Balázs, Pudovkin și Eisenstein, tot atîtea jaloane istorice capitale, printre care „Limbajul cinematografic“ al lui Martin își întrezărește un loc și un rol de „rapel“, de consolidare prin repetiție, prin rememorare, într-o demnă ținută de răspîndire culturală, a unor noțiuni cunoscute, în genere, mai demult și, eventual, uitate.

Să sperăm că acest volum al lui Marcel Martin își va dovedi utilitatea pe linia împlinirii aspirațiilor spre o necesară, complexă și amplă „bibliotecă“ de literatură a cinematografului, național și universal, sau, în alți termeni, spre proiectarea și împlinirea unui „program“ ideologic și estetic coerent, de nivel european, în favoarea dezvoltării și expansiunii culturii cinematografice în România.

FLORIAN POTRA

AVERTISMENT AL AUTORULUI

Această carte este o reeditare aproape identică a lucrării publicate anterior de către Editions du Cerf (prima ediție în 1955, a doua ediție — revăzută și adăugită — în 1962) și care a fost tradusă de atunci în zece limbi (spaniolă, portugheză, croată, slovenă, rusă, bulgară, greacă, finlandeză, arabă și japoneză).

Scrisă la origine sub conducerea profesorului Etienne Souriau — pionier al introducerii studiului cinematografiei la Sorbona — ca lucrare de diplomă de studii filosofice superioare și publicată imediat mulțumită lui Henri Agel, această lucrare este rezultatul frecventării asidue, timp de mai mulți ani, a Cinematecii franceze și al folosirii numeroaselor note luate în timpul proiecției: „învățînd“ cinematografia numai în urma vizionării filmelor, am conceput cartea ca bilanț al unei experiențe pragmatice de cinefil, în sprijinul tuturor celor care vor să se inițieze în *estetica* artei a șaptea și, în același timp, în *istoria* ei.

Cînd am elaborat acest studiu, *filmologia* își cucerise dreptul de cetate la universitate, dar *semiologia* filmică încă nu exista ca disciplină specifică. Cercetările efectuate mai tîrziu în acest domeniu — în principal de către Christian Metz — constituie aprofundarea și sistematizarea ana-

lizelor pe care le-am propus aici (cu toate că n-am deloc pretenția de a fi fost un pionier în materie) în perspectiva estetică-dramaturgică ce a aparținut, între alții, lui André Bazin. Pentru a aduce lucrarea la zi, ar fi însemnat să o continui mergînd pe o cale care a fost de-acum larg deschisă și minuțios explorată; n-am crezut, deci, necesar să repet aici concluzii perfect formulate de semiologi.

Dealtfel, nu sînt convins că *semiologia* filmică a dat rezultate interesante altfel decît ca experiment: tentativa de a aplica o disciplină științifică, lingvistică, unei activități de creație artistică s-a dovedit a fi o sarcină paradoxală și arbitrară, în măsura în care formularea legilor privind realizarea sensului nu elimină misterul creației individuale; însuși Christian Metz a recunoscut limitele cercetării semiologice în acest domeniu.

Pe de altă parte — în afara unor excepții — n-am crezut absolut necesar să-mi actualizez studiul adăugîndu-i exemple preluate din filmele ultimului deceniu. Intenția mea este, de fapt, de a ilustra mai mult istoria cinematografului decît actualitatea lui. Cred că, de optzeci de ani de cînd există cinematograful, s-a spus totul asupra lui și că noi venim prea tîrziu; înțeleg prin aceasta că esențialul procedeele filmice de expresie a fost inventariat și codificat demult, începînd cu finele anilor '20. În perspectiva mea de aici, mi se pare, deci, mai util să caut a preciza, cît mai des posibil, originea și cea dintîi utilizare a cutărui sau cutărui procedeu al limbajului vizual sau sonor, furnizînd exemple alese din clasicii cinematografului.

În sfîrșit, cititorul este rugat să nu piardă din vedere că această carte a fost, în cea mai mare parte, scrisă acum douăzeci de ani, ceea ce poate explica unele limite de perspectivă. Vor putea fi găsite, dealtfel, aprecieri „idealiste“, tendințe „estetizante“, preocupări „formaliste“. Aceasta

se explică prin dorința mea de a promova cinematograful ca artă și de a propune un studiu analitic și, în același timp, normativ, ceea ce presupune acordarea unei atenții prioritare fenomenelor lingvistice, care, într-o oarecare măsură, funcționează independent de conținutul filmelor.

M.M., martie 1977

INTRODUCERE

La trei sferturi de secol după descoperirea fraților Lumière¹, nimeni nu mai contestă în mod serios faptul că cinematograful este o artă. Să fie oare atunci o exagerare afirmația că există, totuși, în istoria cinematografului, vreo cincizeci de filme la fel de prețioase ca *Iliada*, *Partenonul*, *Capela Sixtină*, *Gioconda* sau *Simfonia a IX-a* de Beethoven, și a căror distrugere ar sărăci, în aceeași măsură, patrimoniul artistic și cultural al omenirii? Poate că o astfel de afirmație ar părea foarte îndrăzneată celor care continuă să considere cinematograful drept o distracție de bilci; ar fi inutil să răspundem și să dovedim că, dacă unii disprețuiesc cinematograful, o fac pentru că nu-l cunosc frumusețile și că, în orice caz, este într-un totuși irațional să se considere drept neglijabilă o artă care, din punct de vedere

¹ Mai este nevoie să amintim totuși că cinematograful nu s-a născut pe de-a-ntregul din mintea fraților Lumière în 1895? Pe drept cuvânt, Georges Sadoul își începe *Istoria generală* cu un volum consacrat „Inventării cinematografului” și care debutează în anul 1832. Fără a ne întoarce la timpuri imemorabile, este clar că umbrele chinezești și lanternele magice au pregătit, cu mult înainte, calea cinematografului (a se vedea spectacolul de umbre chinezești din *Schatten — Umbra* și din *La Marseillaise*). Descoperirea fundamentală a fraților Lumière constă în punerea la punct a dispozitivului de antrenare intermitentă a peliculei, care trebuia să faciliteze apariția camerei moderne de luat vederi (cf. filmele *Naissance du Cinéma — Nașterea cinematografului* și *Louis Lumière*).

social, este cea mai importantă și cea mai influentă în epoca noastră.

Dar, în același timp, trebuie să recunoaștem că însăși natura cinematografului furnizează numeroase arme împotriva lui.

Astfel, el înseamnă *fragilitate*, pentru că e fixat pe un suport material extrem de delicat și pîndit de vitregia anilor; pentru că nu se bucură de protecția reglementărilor privind depozitul legal și pentru că dreptul moral al creatorilor abia dacă este recunoscut; pentru că e socotit, înainte de toate, o marfă și pentru că posesorul are dreptul să distrugă filmele după bunul său plac; pentru că e supus imperativelor comanditarilor și pentru că în nici o altă artă contingențele materiale nu au atîta influență asupra libertății creatorilor.

Mai înseamnă *lipsă de seriozitate*, pentru că e cea mai tinăra dintre toate artele, născută dintr-o vulgară tehnică de reproducere mecanică a realității; pentru că este considerată de către imensa majoritate a publicului drept un simplu divertisment, la care se merge fără ceremonie; pentru că cenzura, producătorii, distribuitorii și proprietarii de săli taie filmele după bunul lor plac; deoarece condițiile de desfășurare a spectacolului sînt atît de proaste, încît sistemul de proiecție „non-stop” îngăduie să se vadă sfîrșitul filmului înaintea începutului, totul pe un ecran care nu corespunde formatului peliculei; pentru că în nici o altă artă acordul criticii nu este atît de greu de realizat și pentru că oricine se crede îndreptățit, cînd e vorba de cinema, să se erijeze în cunoscător.

Înseamnă și *facilitate*, pentru că se prezintă, cel mai adesea, sub aparențele melodramei, ale erotismului sau ale violenței; pentru că, în marea majoritate a producțiilor, consacră triumful prostiei; pentru că, în mîinile puterii banului, care îl domină, este un instrument de îndobitocire, „o uzină de vise” (Ilya Ehrenburg), „un fluviu efemerulînd din belșug kilometri de opiu optic” (Audi-berti).

În felul acesta, înflorirea estetică a cinematografului este dezavantajată de tare profunde; în plus, un greu păcat original îi apasă destinul...

O industrie

și

o artă

Este cunoscută celebra formulă finală din *Esquisse d'une psychologie du cinéma* a lui André Malraux:

„Dealtfel, cinematograful e o industrie.” Ceea ce în aparență nu este pentru André Malraux decît constatarea unui lucru clar devine, în mintea unora, afirmarea unui viciu care poate anula ideea de artă.

Desigur, cinematograful este o *industrie*, dar putem cădea de acord că și construirea catedralelor a fost, la început — din punct de vedere material vorbind — o industrie, datorită amplorii mijloacelor tehnice, financiare și umane pe care le necesita; ceea ce n-a împiedicat deloc împlinirea în frumusețe a acestor edificii. Caracterul *comercial*, mai mult decît cel *industrial*, constituie un handicap serios pentru cinematograf. Fiindcă importanța investițiilor financiare pe care le necesită îl fac tributar puterii banului, a cărei singură regulă de acțiune este cea a rentabilității și care se crede îndreptățită să vorbească — în numele gustului spectatorilor — în virtutea unei așa-zise legi a cererii și ofertei, al cărei joc este falsificat (pentru că oferta modelează cererea după bunul său plac). Pe scurt, dacă faptul că este o industrie apasă grav asupra cinematografului, răspunzătoare sînt mai curînd implicațiile morale decît cele materiale ale acestui concept de industrie.

Din fericire, aceasta nu împiedică instaurarea temeiului estetic, și scurta viață a cinematografului a dat naștere la destule capodopere pentru a ne îndreptăți să afirmăm că filmul este o *artă*, o artă care și-a cucerit mijloacele de expresie

specifice și care s-a eliberat în întregime de influența celorlalte arte (în special a teatrului), pentru a face să înflorească propriile sale posibilități, în deplină autonomie.

O artă și un limbaj

La drept vorbind, cinematograful a fost o artă încă de la origini. Acest lucru este evident în opera lui Méliès, pentru care cinematograful a fost un mijloc — cu resurse uluitoare de nelimitate — de a continua experiențele sale de iluzionism și prestidigitatie de la Teatrul Robert-Houdin: există artă odată ce există creație originală (chiar instinctivă) care pleacă de la elemente primordiale nespecifice, astfel încât și Méliès, în calitate de inventator al spectacolului cinematografic, are dreptul la titlul de creator al celei de-a Șaptea Arte.

În cazul lui Lumière, celălalt pol original al cinematografului, evidența este mai puțin limpede, dar poate mai ușor de demonstrat. Filmand *l'Entrée d'un train en gare de La Ciotat* (Intrarea trenului în gara La Ciotat*), sau *La Sortie des usines Lumière* (Ieșirea din uzinele Lumière), el avea conștiința nu că face operă artistică, ci pur și simplu că reproduce realitatea: totuși, văzându-le în zilele noastre, aceste mici filme sînt uimitor de fotogenice. Caracterul cvasimagice al imaginii filmice apare astfel cu deplină claritate: camera de luat vederi creează cu totul altceva decît o simplă dedublare a realității. La începuturile omenirii, s-a întîmplat la fel: oamenii care

au executat gravurile rupestre de la Altamira și Lascaux nu erau conștienți că fac artă; scopul le era pur utilitar, fiindcă nu urmăreau prin asta decît să-și exercite un soi de dominație magică asupra animalelor sălbatice care le asigurau subzistența: totuși, aceste creații fac parte astăzi din patrimoniul artistic cel mai prețios al umanității.

Deci, inițial, arta s-a aflat în serviciul magiei și al religiei, înainte de a deveni o activitate specifică și anume una creatoare de frumusețe. Mai întîi spectacol filmat sau simplă reproducere a realului, cinematograful a devenit, încetul cu încetul, un limbaj, adică mijloc de a nara și de a transmite ideii: numele lui Griffith și al lui Eisenstein sînt principalele jaloane ale acestei evoluții care s-a realizat prin descoperirea progresivă a unor procedee filmice de expresie din ce în ce mai elaborate și îndeosebi prin perfecționarea celei mai specifice dintre acestea: *montajul*.

Un limbaj și o ființă

Devenit limbaj datorită unei scriituri proprii, personificate la fiecare realizator sub forma unui stil, cinematograful a ajuns astfel un mijloc de comunicare, de propagandă, ceea ce, desigur, nu se opune calității sale de a fi artă.

Lucrarea de față își propune să demonstreze că filmul este un limbaj, analizînd numeroasele procedee de expresie pe care le folosește cu o pricepere și o eficacitate comparabile cu acelea ale limbajului verbal. Totuși, această afirmație nu încetează să dea naștere unor controverse. Desigur, numeroși autori au subscris la ea în diverse forme: astfel, pentru Jean Cocteau „un film este o scriere în imagini”, în timp ce Alexandre Arnoux consideră că „cinematograful este un limbaj al imaginilor, cu vocabularul, sintaxa,

* Versiunea românească a titlurilor de filme citate în lucrare este cea adoptată la difuzarea acestora în țara noastră; în cazul filmelor care nu au rulat la noi, am recurs la o traducere literală. Precizăm că *Indexul de filme* de la sfîrșitul volumului cuprinde: titlul românesc, titlul original, regizorul, anul apariției pe ecrane. (Nota red.)

flexiunile, elipsele, convențiile, gramatica lui"; Jean Epstein vede în el „limba universală” și Louis Delluc afirmă că „un film bun este o teoremă bună”. Pe de altă parte, numeroase lucrări au fost consacrate, sub titluri explicite sau nu, limbajului filmic.

Dar se poate oare considera că filmul este intravădăr înzestrat cu suplețea și simbolismul pe care le implică noțiunea de limbaj? D-I Cohen-Séat nu pare s-o creadă cînd scrie: „Îndată ce se pune problema să regăsim în agitația debordantă a imaginilor filmice urma disciplinelor limbajului convențional și îndeosebi dacă avem intenția să căutăm vreun mijloc de a servi aceste discipline, de a le sprijini temeinicia, trebuie, desigur, să admitem, înainte de toate, că filmografia nu a trecut încă de stadiul armoniilor imitative. Filmele noastre ar fi la vîrstă, ca să spunem așa, a onomatopeelor vizuale și sonore, a unor primitive evocări directe. Aceste semne naive ar trebui chemate să recurgă la o organizare mai savantă și, în consecință, să capete sau să instituie prin ele însele un soi de convenționalism... Se cuvine totuși să precizăm că, fără îndoială, caracterul primitiv al expresiei filmice nu ne va determina deloc să considerăm filmul ca reprezentînd «mentalitatea unui sălbatic dezvoltată într-o limbă civilizată». L-am vedea mai curînd ca o formă de limbaj încă neevoluat, inclus într-o civilizație avansată și capabil, poate, în consecință, să urmeze o cale de evoluție originală...”¹

Acestor restricții, fără îndoială prea severe, deși foarte inteligente, Gabriel Audisio le adaugă altele, pe plan istoric: „Se spune, de asemenea, că filmul este un limbaj, dar asta înseamnă a vorbi foarte imprudent. Cine face confuzie între «limbaj» și «mijloc de expresie» se expune unor grave neînțelegeri. Tipăritura este un mijloc de expresie: ea putea să aștepte pînă să fie inventată. Deoarece omul a avut întotdeauna diferite mij-

loace de exprimare, chiar dacă n-ar fi decît gesturile... Dar muzica, poezia, pictura sînt limbaje: nu văd cum ar fi putut fi inventate abia ieri, nici cum ar putea fi inventate vreodată altele. Orice limbaj s-a născut odată cu omul”¹.

Acest punct de vedere, în ciuda interesului pe care îl prezintă — deși, la drept vorbind, nu ridică decît o problemă de terminologie —, ar trebui să mă determine să pun o problemă importantă, aceea a naturii și genezei limbajului verbal, care nu-și are, totuși, locul aici. Este suficient să reamintesc valoarea pe care o are limbajul în sine, în afara faptului că el vehiculează idei. Sînt cunoscute toate miturile care îl înconjură, de la credința în rolul magic al formulelor vrăjitoarești pînă la puterea fermecată a poeziei pe care unii autori n-au ezitat s-o așeze sub semnul diavolului. Există, în același timp, o nepotrivire fundamentală între cuvînt și lucrul pe care acesta îl desemnează: toți poeții au fost obsedați de problema fidelității față de realitate. Pentru poet, ființele și lucrurile sînt acelea care vorbesc, iar el nu este decît mijlocitorul lor în fața muritorilor de rînd; mijlocitor atît de neputincios dealtfel, încît e mereu ispitit să se refugieze în tăcere.

Or, cine n-ar fi impresionat de forța cu care cinematograful se impune în această fază a căutării limbajului perfect? Odată cu filmul, apar și vorbesc ființele și chiar lucrurile: nici un mediator între ele și noi, confruntarea este directă. Semnul și lucrul pe care acesta îl semnifică sînt una și aceeași ființă². Avem de gînd să utilizăm ca argument acest lucru pentru a afirma că filmul este un limbaj, mai ales dacă ne dăm seama că astfel sînt suprimate ambiguitatea și imprecizia care au făcut din limbajul vorbit un paravan între lucruri și noi, chiar o prăpastie între oameni. Cuvintele, care sînt semne, sfîrșesc, din degra-

¹ *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, pp. 129—131.

¹ *L'Ecran français*, nr. 74, 26 nov. 1946.

² *Limbajul vorbit* este un sistem de semne deliberate; *limbajul cinematografic* este un sistem de semne naturale, dar alese și ordonate în mod deliberat.

dare în degradare, prin a nu fi într-adevăr decît simple forme, absolut goale, sau cel puțin deschise oricărui conținut, atît de variate sînt accepțiunile pe care le pot căpăta la diverși indivizi. Dimpotrivă, îmaginea filmică (și voi avea ocazia să revin asupra caracteristicilor sale) este absolut precisă și univocă, cel puțin prin ceea ce reprezintă, dacă nu și în prelungirile ideologice pe care le implică la fiecare spectator. Este clar, deci, că limbajul filmic, bazat pe *îmaginea-idee*, e mult mai puțin echivoc decît limbajul vorbit și, datorită rigorii sale, ne duce cu gîndul la limbajul matematic pe care îl evocă mai sus Louis Delluc.

Date fiind, însă, multiplele implicații și extinderi ale imaginii filmice, ar trebui să apropiem limbajul cinematografic mai curînd de limbajul poetic; pe deasupra, toți esteticienii au remarcat similitudinea acestui limbaj cu limbajul muzical, ca și importanța faptului că filmul, la fel cu muzica și poezia, este înainte de toate o artă temporală.)

Dar este clar, de asemenea, că *filmul-limbaj* conține în el însuși germenii propriei sale distrugerii ca artă, în măsura în care tinde să devină un mijloc ce nu-și poartă finalizarea în sine, și se mărginește să fie un simplu vehicul al ideilor sau al sentimentelor. Limbajul filmic tradițional apare prea adesea ca un fel de boală a copilăriei cinematografului, atunci cînd se mărginește să fie un ansamblu de rețete, de procedee, de trucuri la îndemîna tuturor și care ar garanta în mod automat claritatea și eficacitatea narativii și existența ei artistică.

Această problemă gravă (care va face obiectul concluziilor noastre) se pune atunci cînd vedem cum imensa majoritate a filmelor, de o eficiență impecabilă pe planul utilizării limbajului, sînt total nule din punct de vedere estetic, din punctul de vedere al *ființei filmice*: n-au existență artistică. „Sînt filme — scrie Lucien Wahl — al căror scenariu este satisfăcător, regia fără cusur, ai căror actori au talent, totuși aceste filme nu valorează

nimic. Nu ne dăm seama ce le lipsește, dar știm bine că aceasta este esențialul.“ Ceea ce le lipsește se cheamă, după unii, *suflet* sau *har*, eu numesc asta *ființă*. „Nu imaginile fac un film — scria Abel Gance — ci sufletul imaginilor.“

Este deajuns să spun că pînă acum Mizoguchi și în special Antonioni și Resnais au contribuit din plin, dacă nu la a desăvîrși această revoluție a limbajului, această depășire a *cinematografului-limbaj* spre *cinematograful-ființă*, cel puțin la a face să i se întrevadă posibilitățile și fertilitatea.

S-a reținut, desigur, că toate cele trei etape pe care le-am definit nu sînt plasate (sau nu în primul rînd) într-o perspectivă istorică, ci corespund mai degrabă unui demers *conceptual* și *ideal* care exprimă ceea ce pare a fi evoluție, totodată reală și rațională, a cinematografului către deplina lui fundamentare estetică.

Obiectul precis al acestei lucrări este să întreprindă un recensămint metodic și un studiu detaliat al tuturor procedeelelor de *expresie* și de *limbaj* folosite de cinematograful, aceasta, bineînțeles, într-o perspectivă înainte de toate estetică, punctul meu de vedere fiind întotdeauna acela al spectatorului-critic care judecă operele *a posteriori*. Este bine să precizez că mă voi feri de orice paralelism sistematic cu limbajul verbal și că nu voi recurge la termenii proprii sintaxei și stilisticii decît din comoditate sau cînd apropierea se va impune cu prea multă evidență pentru a mai putea fi neglijată. Într-adevăr, este posibil să studiem limbajul filmic pornind de la categoriile limbajului verbal, dar orice asimilare de principiu ar fi în același timp absurdă și zadarnică. Cred că trebuie să susținem de la bun început *originalitatea absolută a limbajului cinematografic*.

Și originalitatea lui vine în mod esențial din atotputernicia sa figurativă și evocatoare, din capacitatea sa unică și infinită de a arăta invizibilul la fel de bine ca și vizibilul, de a vizualiza gîndirea și totodată trăirea, de a reuși întreprinderea visului și a realului, zborul imaginației

Odinioară, Paul Valéry a notat foarte bine uimirea și surpriza pe care i-o pricinuia această atotputernicie a cinematografului: „*Pe pînza întinsă, pe planul întotdeauna pur, unde nici viața nici stîngele nu lasă urme, evenimentele cele mai complexe se reproduc de cîte ori vrem. Acțiunile sînt grăbite sau încetinite. Ordinea faptelor poate fi răsturnată. Morții trăiesc din nou și rîd. [...]* Vedem precizia realității îmbrăcînd toate atribuțiile visului. Este un vis artificial. Este, de asemenea, o memorie exterioară înzestrată cu perfecțiune mecanică. În sfîrșit, atenția însăși este încremenită cu ajutorul opririlor și al îngroșărilor. Sufletul mi se împarte între aceste atracții. El trăiește pe pînza atotputernică și agitată; participă la frămîntările fantomelor care dau reprezentații acolo. [...] Dar celălalt efect al imaginilor este și mai straniu. Facilitatea aceasta critică viața. Ce valoare mai au de acum înainte acțiunile și emoțiile cîrora le văd schimbările și diversitatea monotonă? Nu-mi mai vine să trăiesc, pentru că asta nu înseamnă decît să te asemeni tuturor. Îmi știu viitorul pe de rost.“¹

CARACTERISTICILE FUNDAMENTALE ALE IMAGINII FILMICE

**O realitate materială
cu
valoare figurativă**

Imaginea filmică restituie exact, în totalitate, ceea ce i se oferă camerei de luat vederi, iar

24

înregistrarea realității, efectuată de ea, este, prin definiție, o percepție *obiectivă*: valoarea de autenticitate a documentului fotografic sau filmat este, în principiu, de necombătut (fotocopia se utilizează astăzi în mod curent și s-a recurs la fotografie și în sport pentru a fi departajați câștigătorii, spre exemplu în cursele hipice; trucajul este o dovadă, prin recurgere la absurd, a obiectivității naturale a fotografiei).

Deci imaginea filmică este, înainte de toate, *realistă* sau, mai bine zis, înzestrată cu toate (sau aproape toate) aparențele realității. În primul rând, bineînțeles, *mișcarea*, care a stîrnit odinioară uimirea admirativă a primilor spectatori, impresionați să vadă frunzele copacilor tremurînd sub adierea vîntului sau un tren țîșnind spre ei: în această calitate, *mișcarea* constituie într-adevăr caracterul specific și cel mai important al imaginii filmice. *Sunetul* este și el o componentă hotărîtoare a imaginii, prin dimensiunea ce o adaugă redînd mediul ambiant al ființelor și lucrurilor, pe care îl percepem în viața reală: cîmpul nostru auditiv înglobează, în orice moment, totalitatea spațiului înconjurător, în timp ce ochiul nu poate să acopere în același timp un unghi mai mare de șaizeci de grade și chiar unul de abia treizeci de grade, în cazul unei priviri atente. Cît despre *culoare*, vom vedea mai departe ce probleme pune prezența ei: trebuie să subliniem, dealtfel, că ea nu este indispensabilă „realismului” imaginii: cît despre *relief*, el există îndeajuns în imaginea tradițională; în privința mirosurilor, cu toate că s-au făcut unele încercări (puțin concludente), ne aflăm încă în plină fantezie speculativă.

Imaginea filmică suscită, deci, la spectator un *sentiment al realității*, destul de puternic în unele cazuri pentru a antrena credința în existența obiectivă a ceea ce apare pe ecran. Această credință, această adeziune merge de la reacțiile absolut elementare ale spectatorilor neinițiați sau cu puține cunoștințe în domeniul cinematografiei

(exemplele sînt numeroase¹), la fenomenele bine-cunoscute ale participării (spectatorii care o avertizează pe eroină despre pericolele ce o amenință...) și ale identificării actorilor cu personajele (de unde decurge toată mitologia vedetei²).

Două caracteristici fundamentale ale imaginii rezultă din însușirea acesteia de a reproduce obiectiv realitatea. (Imaginea este mai întîi o *reprezentare univocă*: din pricina realismului său instinctiv, ea nu surprinde decît aspecte ale realității precise și determinate, unice în spațiu și în timp.) „Din cauză că rămîne cu precizie și din belșug concretă — scrie Jean Epstein — imaginea cinematografică se pretează cu greu la acea schematizare care ar permite clasificarea riguroasă necesară unei arhitecturi logice și puțin complicate.”³ Se cuvine să vorbim aci despre raporturile dintre imagine și cuvînt cu care a fost adesea asimilată. Or, comparația apare evident falsă, dacă ne gîndim că, asemeni conceptului pe care îl desemnează, cuvîntul este o noțiune generală și generică, în timp ce imaginea are o semnificație precisă și limitată: cinematograful nu ne arată niciodată „casa” sau „copacul”, ci „o anume casă” particularizată, „un arbore anume”, bine precizat, astfel încît limbajul imaginilor s-ar apropia de acela al unor populații care n-au ajuns la un grad suficient de abstractizare rațională în gîndire. „*Eschi-moșii, de exemplu* — mai scrie Epstein — folosesc o duzină întreagă de cuvinte diferite care desemnează zăpada, după cum aceasta este în curs de topire, pulbere, înghețată etc.”⁴ Există deci un

¹ În 1897, la Nijni-Novgorod, baraca de proiecție a celebrului cineast *globe-trotter* Felix Mesghiș a fost incendiată de tărani ruși, convinși de vrăjitoria lui, pentru că l-au văzut pe țar apărînd pe pinza albă. Acum cîțiva ani, într-un mic cinematograful italian de țară, spectatorii, cuprinși de panică, s-au îmbulzit spre ieșire la căderea molozului din plafon, în timp ce ecranul arăta o erupție vulcanică.

² Vezi Edgar Morin, *Les Stars* (ed. rom.: *Starurile* Ed. Meridiane, București, 1977).

³ *Le cinéma du diable*, p. 56.

⁴ *Ibidem*, p. 54.

I decalaj important între cuvînt și imagine. Ne putem întreba atunci: cum reușește cinematograful să exprime idei generale și abstracte? Mai întîi, pentru că orice imagine este mai mult sau mai puțin simbolică: un anume om poate cu ușurință să reprezinte pe ecran întreaga omenire. Dar mai ales pentru că generalizarea se efectuează în conștiința spectatorului, ale cărui idei sînt sugerate cu o forță neobișnuită și cu o precizie fără echivoc, datorită șocului rezultat din alăturarea imaginilor: este ceea ce se numește *montajul ideologic*.

În al doilea rînd, imaginea se află *todeauna la timpul prezent*. Ca fragment al realității exterioare, ea se oferă prezentului percepției noastre și se înscrie în prezentul conștiinței; decalajul temporal nu se face decît prin intervenția rațiunii, singura în stare să așeze evenimentele la trecut în raport cu noi sau să determine mai multe planuri temporale în acțiunea filmului. Avem dovada imediată atunci cînd intrăm la cinema în timpul proiecției: dacă acțiunea care se oferă ochilor noștri constituie o *întoarcere în trecut* în raport cu acțiunea principală, nu o percepem clar ca atare și rezultă de aici o greutate în înțelegere. Orice imagine filmică se află, deci, la timpul prezent: perfectul simplu, imperfectul, eventual viitorul nu sînt decît produsul judecății noastre puse în fața unor anumite mijloace de expresie cinematografică a căror semnificație am învățat s-o *citim*. Acesta este un lucru deosebit de important, dacă ne gîndim că întreg conținutul conștiinței noastre se află mereu la timpul prezent, în aceeași măsură amintirile, ca și visele; se știe că principala sarcină a memoriei constă în localizarea precisă, în timp și în spațiu, a schemelor dinamice care sînt amintirile; pe de altă parte, visele sînt strîns determinate (în apariția, nu în conținutul lor) de starea actuală a ființei noastre fizice și psihice, și coșmarurile dovedesc cu prisosință că percepem conținutul viselor noastre mai întîi ca *prezent*. Aceasta permite înțelegerea ușurinței cu care cinematograful poate

să exprime visul, dar în special minunatul „aliment” pe care îl constituie filmul pentru vis și, mai mult încă, pentru visarea cu ochii deschiși: este cunoscut că „intoxicații” de cinema pot sfîrși prin a nu mai face distincție, în memoria lor, între imaginile filmice din amintiri și percepția reală, atît de mare este identitatea structurală a acestor două fenomene psihice.

O realitate estetică

cu

valoare afectivă

Se înțelege de la sine că imaginea nu are decît rareori această unică valoare figurativă, de reproducere strict obiectivă a realului: doar în cazul filmelor științifice și tehnice și al documentarelor celor mai impersonale, adică al întregului sector cinematografic în care camera de luat vederi este un simplu aparat de înregistrare, pus în slujba a ceea ce are în sarcină să fixeze pe peliculă.

Îndată ce intervine omul, apare, fie și oricît de puțin, ceea ce savanții numesc *ecuația personală* a observatorului, adică viziunea specifică fiecăruia, deformările și interpretările, chiar inconștiente.

Cu atît mai mult cînd realizatorul pretinde că face operă de artă influența lui asupra a ceea ce filmează este determinantă și, prin aceasta, rolul creator al aparatului de filmat devine fundamental, cum se va vedea în capitolul următor.

Realitatea aleasă, compusă, ce apare atunci în imagine, este rezultatul unei *percepții subiective a lumii* — cea a realizatorului. Cinematograful ne dă o *imagine artistică* a realității, adică, dacă ne gîndim bine, *una total non-realistă* (să reflectăm, de exemplu, la rolul *gros-planurilor* și al muzicii) și *reconstruită*, în funcție de ceea ce realizatorul pretinde că o face să exprime sub aspect senzorial și intelectual.

Din punct de vedere senzorial, în primul rînd, adică *estetic*, în sensul etimologic al termenului (pentru că *aisthesis* în grecește înseamnă *senzație*), imaginea filmică acționează cu o forță considerabilă, datorată tuturor tratamentelor, de purificare și de intensificare în același timp, la care *camera* poate supune realitatea brută: mutismul cinematografului de altădată, rolul nerealist al muzicii și al iluminatului artificial, diversele feluri de planuri și de cadre, mișcările de aparat, încetinirea, accelerarea, toate aspectele limbajului filmic, asupra cărora voi reveni, sînt tot atîția factori decisivi ai estetizării.

Fundamentat, deci — ca orice artă și pentru că este o artă — pe *opțiune* și *ordonare*, cinematograful dispune de o prodigioasă posibilitate de concentrare a realității, ceea ce constituie, fără îndoială forța sa specifică și secretul fascinației pe care o exercită.

Cum bine a spus Henri Agel¹, cinematograful înseamnă *intensitate, intimitate, ubicuitate*: *intensitate*, pentru că imaginea filmică, în special *gros-planul*, are o forță cvasimagică și care oferă o viziune absolut specifică asupra realității și pentru că muzica, datorită rolului său senzorial și liric în același timp, întărește puterea de pătrundere a imaginii²; *intimitate*, pentru că imaginea (tot prin *gros-plan*) ne face să pătrundem literalmente în ființe (prin intermediul chipurilor — cărți deschise ale sufletului) și în lucruri; *ubicuitate*, întrucît cinematograful ne poartă neștiințenit prin spațiu și timp, deoarece conferă densitate timpului (totul pare mai lung pe ecran) și în special pentru că re-creează însăși *durata*, permițînd filmului să alunece fără împotrivire în curentul propriu conștiinței noastre.

Imaginea filmică ne dă așadar o reproducere a realității; realismul aparent al acestei reproduceri este, de fapt, dinamizat de viziunea artis-

tică a realizatorului. Percepția spectatorului devine încetul cu încetul afectivă, în măsura în care cinematograful îi procură o imagine subiectivă, condensată și deci pasională asupra realității: la cinema, publicul varsă lacrimi în fața unor spectacole care, dacă ar avea loc în realitate, nu l-ar mișca, fără îndoială, decît în mică măsură...

Imaginea este, deci, afectată de un coeficient de ordin senzorial și emoțional, care se naște din chiar condițiile în care ea transcrie realitatea. La acest nivel, imaginea reclamă judecata de valoare și nu judecata propriu-zisă; imaginea este, deci, ceva mai mult decît o simplă reprezentare.

« Să fie oare conceptul de *fotogenie* cel care definește ceea ce adaugă cinematograful realității în imaginea pe care o dă despre aceasta? Louis Delluc a definit *fotogenia* ca fiind „*acel aspect poetic extrem al ființelor și al lucrurilor, susceptibil a ne fi relevat exclusiv de cinematograful*“¹. Să fie oare *magia*? Léon Moussinac scria că „*imaginea cinematografică păstrează contactul cu realitatea și, de asemenea, transfigurează realitatea pînă la magie*.“¹

Mai curioasă este această altă definiție dată fotogeniei de către Delluc: „*Orice aspect al lucrurilor, ființelor și sufletelor care își mărește calitatea morală prin reproducere cinematografică*.“ Această introducere a calificativului *moral* dezvoltă din plin la Delluc perceperea unui specific în reprezentarea cinematografică a lumii: sintem emoționați mai mult de reprezentarea pe care filmul ne-o dă despre evenimente decît de evenimentele însele!

Ar rămîne de precizat dacă *fotogenia* există realmente în lucruri sau mai curînd în virtuțile specifice ale imaginii filmice: așa cum un hoit

¹ Iată de ce imaginea este o hrană aleasă a imaginației și de ce filmul se integrează atît de bine reveriei noastre interioare. „*Cinematograful* — scrie Edgar Morin — *e unitatea dialectică dintre real și ireal*.“ (*op. cit.*, p. 174) Găsim în *The Connection (Legătura)* o excelentă definiție a acestei ambivalențe profunde a cinematografului: „*E cinema, nu-i realitate... Cel puțin nu e realmente realitate*.“

¹ *Le cinéma a-t-il une âme?*, p. 7.

² Deoarece conferă un supliment de viață subiectivă, ea consolidează viața reală, adevărul convingător, obiectiv al imaginilor filmului.

poate fi pentru Baudelaire obiect de poezie, la fel mizeria și urîțenia pot deveni obiect de frumusețe cinematografică (*Las Hurdes / Tierra sin pan — Pământ fără pâine; Aubervilliers etc.*).

O realitate intelectuală

cu

valoare semnificantă

Am văzut cum fotografia și magia conferă imaginii o valoare mult mai eficientă decât cea de simplă reproducere.

La fel se întâmplă și în planul *semnificației*. Cu toate că reproduce fidel evenimentele filmate de camera de luat vederi, imaginea, prin ea însăși, nu ne furnizează nici un indiciu în privința sensului profund al acestor evenimente; ea afirmă numai materialitatea faptului brut pe care îl reproduce (cu condiția, firește, să nu fie trucată), dar nu ne dă înțelesul acestuia. Astfel, imaginea unei lupte între doi oameni nu arată în mod obligatoriu dacă este vorba de o confruntare amicală sau de o încăierare și, în acest caz, care din cei doi adversari are dreptatea de partea sa. Deci imaginea prin ea însăși *arată*, dar nu *demonstrează*.

De aceea comentariul are atita importanță (la *jurnalele de actualități*, de exemplu) și se știe că imaginile pot fi făcute să spună lucrurile cele mai contradictorii.

În ceea ce privește *sensul*, imaginea prin ea însăși este încărcată de ambiguitate, de polivalență semnificantă. Pe de altă parte, am văzut că imaginea singură nu ne îngăduie să percepem timpul acțiunii în curs de desfășurare.

Mai mult, ca urmare a posibilității de a construi imaginea sau de a ne face să o vedem sub un unghi nefiresc, cineastul poate să scoată la iveală un *sens* precis din ceea ce, la prima vedere, nu este decât o simplă reproducere a realității: văzut

printre picioarele adversarului său, un boxer apare clar în stare de inferioritate (vezi *The Ring — Ringul de Hitchcock*); un cadraj înclinat *semnifică* dezordine morală; imaginea unui cerșetor în fața vitrinei unei patiserii are un înțeles care depășește simpla reprezentare a faptului.

Există, deci, o *dialectică internă* a imaginii: cerșetorul și patiseria intră în relație dialectică, de unde reiese înțelesul apropierei. Există, de asemenea, o *dialectică externă*, bazată pe raporturile dintre imagini, adică pe *montaj*, noțiune fundamentală a limbajului cinematografic; confruntată prin *montaj* cu imaginea unei farfurii cu supă, a cadavrului unei femei și a unui copil zimbitor, figura impasibilă a lui Mosjukin pare că nuanțează pe rînd apetitul, durerea și tandrețea: este celebrul *efect Kuleșov*. În mod analog, dacă simpla imagine a unei turme de oi nu demonstrează nimic mai mult decât arată, ea se încarcă în schimb cu un sens mult mai precis cînd este urmată de imaginea unei mulțimi ieșind din metrou (*The Modern Times — Timpuri noi*).

Bineînțeles, această semnificație a imaginii sau a montajului poate scăpa spectatorului; *trebuie să învățăm să citim un film*, să descifrăm sensul imaginilor cum îl decifrăm pe acela al cuvintelor și al conceptelor, să înțelegem subtilitățile limbajului cinematografic. Mai mult, sensul imaginilor poate fi controversat, ca și acela al cuvintelor, și s-ar putea spune că la fiecare film există tot atîtea interpretări cîtă spectatori.

În consecință, sensul imaginii depinde de contextul filmic creat de *montaj*, și, de asemenea, de contextul mental al spectatorului, fiecare reacționînd după gusturile, cunoștințele, cultura, opiniile morale, politice și sociale, ignoranța și prejudecățile sale. În plus, spectatorul poate lăsa să-i scape esențialul, atenția fiindu-i atrasă de un detaliu pitoresc, dar nesemnificativ; se știe din numeroase experiențe că publicul mai puțin evoluat și copiii mici remarcă deseori detaliile fără importanță care s-au aflat întîmplător

în raza camerei de luat vederi și neglijează esențialul.

Toate acestea arată că imaginea, în pofida exactității ei figurative, este extrem de maleabilă și de ambiguă la nivelul interpretării sale. Dar n-am avea dreptate să folosim acest argument pentru a cădea într-un agnosticism nejustificat: este perfect posibil să evităm orice eroare de interpretare angajându-ne într-o critică a documentului filmic din interior — filmul ca totalitate semnificantă nu poate fi niciodată în întregime echivoc — și din exterior (personalitatea realizatorului și concepția lui despre lume pot indica *a priori* sensul mesajului din film).

Așadar, la acest nivel intelectual, imaginea se poate preface în vehicul al eticii și al ideologiei. După cum se știe, Eisenstein a intenționat să transpună într-un film *Capitalul* lui Marx; nu era numai o butadă, fiindcă *montajul ideologic*, pe care cinematograful îl datorează, este una dintre principalele etape din istoria descoperirii mijloacelor specifice ale limbajului filmic.

La sfârșitul acestei analize, cred că am scos suficient în evidență caracterul cu adevărat original și excepțional al *percepției filmice*, percepție care constă într-un complex intim de afectivitate și inteligibilitate și care permite să se înțeleagă cauzele adânci ale acestei „*puteri superioare de contagiune mentală*” de care dispune cinematograful, după expresia lui Jean Epstein.

Atitudinea estetică

Astfel, imaginea *reproduce* realul apoi, eventual la un al doilea nivel, ne *afectează* sentimentele și, în sfârșit, la un al treilea nivel, și tot în mod facultativ, capătă o *semnificație* ideologică și morală. Această schemă corespunde rolului imaginii așa cum l-a definit Eisenstein, pentru care imaginea ne conduce către *sentiment* (către mișcarea afectivă) și aceasta către *idee*.

Trebuie, totuși, să admitem că dacă această gradație ideală era absolut firească din perspectiva *montajului ideologic*, descoperire esențială a lui Eisenstein, dimpotrivă, în cinematograful „obișnuit”, adică nebazat pe montaj, trecerea de la afectivitate la idee este mult mai puțin sigură și mult mai puțin evidentă. Cîți spectatori nu rămîn oare la acest nivel senzorial și sentimental cînd e vorba de cinematograful? Cinematograful, repet, este un limbaj care trebuie descifrat, și mulți spectatori, privind lacomi și pasivi, nu ajung niciodată să mistuie sensul imaginilor.

Pe de altă parte, această atitudine senzorială și pasivă nu este o atitudine *estetică*, deși am definit acest al doilea nivel de realitate a imaginii ca fiind gradul estetic al acțiunii sale. Pentru că instaurarea esteticului presupune conștiința clară a puterii de convingere afectivă a imaginii. Ca să existe atitudinea estetică, trebuie ca spectatorul să păstreze o oarecare distanță, să nu creadă în realitatea materială și obiectivă a ceea ce apare pe ecran, să știe în mod conștient că se află în fața unei imagini, a unei reflectări, a unui spectacol¹. Nu trebuie să ne lăsăm antrenați la o pasivitate totală în fața farmecului senzorial exercitat de imagine, nu trebuie să ne pierdem conștiința că ne aflăm în fața unei realități de gradul al doilea: cu această singură condiție, de apărare a *libertății în participare*, imaginea este într-adevăr percepută ca o realitate estetică, și cinematograful este o artă și nu un opiu.²

¹ Or, trebuie subliniat că la cinematograful nu mai sîntem în lume, obligați să ne păzim de loviturile și de capcanele ei, ci *dinaintea* acesteia, protejați, anonimi și disponibili: în fața ecranului sîntem absolut liberi pentru o participare totală. De aceea este cu atît mai greu să ne distanțăm.

² „Atitudinea estetică se definește exact prin îmbinarea fericită a cunoașterii raționale cu participarea subiectivă... Irealul magico-afectiv este absorbit în realitatea perceptivă, ea însăși irealistă în viziunea estetică.” (Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, pp. 161—162).

ROLUL CREATOR AL CAMEREI DE LUAT VEDERI

După ce am definit caracteristicile generale ale imaginii, e necesar să studiez acum modalitățile de realizare a acesteia, adică, înainte de toate, rolul camerei de luat vederi în calitate de factor activ de înregistrare a realității materiale și de creație a realității filmice.

Alexandre Astruc a scris în legătură cu aceasta: „Istoria tehnicii cinematografice poate fi considerată, în ansamblul ei, ca istorie a eliberării camerei de luat vederi.”¹ Este exact că emanciparea camerei a avut o importanță deosebită în istoria cinematografului. Nașterea cinematografului ca artă datează din ziua când realizatorii au avut ideea să deplaseze aparatul de luat vederi în timpul turnării aceleiași scene: (s-au inventat schimbările de planuri, pentru realizarea cărora mișcările de aparat nu constituie decît un caz particular (să notăm, de altfel, că la baza oricărei schimbări de plan stă o mișcare efectivă sau rămasă virtuală a aparatului), și astfel s-a descoperit însuși montajul, temelia artei cinematografice.

Preiau de la Georges Sadoul câteva informații tehnice, pentru a schița o foarte scurtă istorie a acestei eliberări. Mult timp, camera a rămas încremenită într-o imobilitate corespunzînd unghiului de vedere al „dom-

¹ „L'Écran français”, nr. 101, 3 iunie 1947.

nului din fotoliul de orchestră” care asista la o reprezentație de teatru. Aceasta este regula subînțeleasă — aceea a unității unghiului de vedere — care l-a călăuzit pe Méliès, altfel creator atît de fecund și de genial, de-a lungul carierei sale.

Totuși, începînd din 1896, travlingul (*travelling*) a fost inventat în mod spontan de către un operator al lui Lumière, care își așezase aparatul pe o gondolă la Veneția. În 1905, în *La Passion (Patimile)* de Zecca, un panoramic urmărea mișcarea Magilor sosind în fața staulului din Bethleem. Meritul de a elibera aparatul de filmat din imobilismul lui, modificînd, de la un plan la altul, unghiul de vedere asupra aceleiași scene, îi revine, în 1900, englezului G.-A. Smith, reprezentant al ceea ce Sadoul a numit „școala de la Brighton”. În cîteva filme realizate în această epocă, el trece destul de liber de la planul general la *gros-plan*, acesta din urmă fiind, de altfel, prezentat cu timiditate ca un „truc”: văzut printr-o lupă sau prin lornietă. „Smith — scrie Sadoul — realizează desăvîrșirea unei evoluții decisive a cinematografului. El a depășit optica lui Edison (adică aceea a Zootropului sau a teatrului de marionete), pe cea a lui Lumière (aceea a fotografului amator animînd una singură dintre pozele sale), pe cea a lui Méliès (aceea a « domnului din fotoliul de orchestră »). Camera a devenit mobilă ca și ochiul uman, ca ochiul spectatorului sau ca ochiul eroului din film. Aparatul este de acum înainte o creatură în mișcare, activă, un personaj al dramei. Regizorul impune spectatorului diversele sale puncte de vedere. Scena-ecran a lui Méliès s-a spart, « domnul din fotoliul de orchestră » se ridică pe un covor zburător.”¹

De acum înainte, camera de luat vederi va deveni aparatul de înregistrare suplu pe care îl cunoaștem astăzi. Mai întîi, pusă în slujba unui studiu obiectiv al acțiunii și al decorului: să ne amintim travlingurile care explorează palatele din *Cabiria* și celebrul travling din *Intolerance (Intoleranță)*, unde aparatul lui Griffith, montat pe un balon captiv, parcurge decorul uriaș al Babilonului. Dar ea va ajunge să exprime în curînd unghiuri de vedere din ce în ce mai „subiective”, prin mișcări din ce în ce mai îndrăznețe.

Astfel în *Der letzte Mann (Ultimul dintre oameni)*, camera, săltînd într-un vertiginos travling-înainte, materializează în spațiu traiectoriile cuvintelor unei gospodine care, strigînd, îi împărtășește unei vecine

¹ *Histoire générale du cinéma*, vol. II, pp. 172 și 174.

bîrfele din imobil. Cîțiva ani mai tîrziu, în *La Chute de la Maison Usher* (Prăbușirea casei Usher), camera lui Jean Epstein pare purtată laolaltă cu frunzele moarte, după capriciul unui vînt furios, în timp ce Eisenstein, printr-un celebru travling-înainte, face ca aparatul său să adopte unghiul de vedere al unui taur în rut năpustindu-se către o vacă (*Staroe i novoe — Vechi și nou*). La rîndul său, Abel Gance, nevrînd să utilizeze în *Napoléon* aparate în miniatură închise în mingi de fotbal și aruncate ca niște bulgări, și „dorînd unghiul de vedere al unui bulgăre de zăpadă, a poruncit, se spune, să fie azvîrlite prin studio asemenea camere portabile de luat vederi. Comanditarii, neliniștiți, au crut să amortizeze loviturile și să întindă plase. Abel Gance a protestat: bulgării de zăpadă se sfîrșimă, domnilor... și camerele s-au sfărîmat...”¹ Nici Paul Lénu nu s-a dovedit mai puțin imaginativ în *The Cat and the Canary* (Pisica și canarul), unde un travling vertical de sus în jos ne oferă unghiul de vedere eminamente subiectiv al unui mort al cărui portret, agățat de perete, se desprinde brusc și cade pe podea. Să cităm, în sfîrșit, în aceeași perspectivă, unghiul de vedere al unui pescăruș zburînd deasupra Stockholmului (*Manniskor i stad — Ritmul orașului*) și acela al pescărușului vinovat de incendiul de la stația de benzină (*The Birds — Păsările*), acela al pisicii (*Bell, book and candle — Clopot, carte și luminare*) și chiar acela al unei giruete învîrtindu-se deasupra satului breton (*Le Tempestaire*).

Foarte curînd, deci, camera de luat vederi a început să fie numai martorul pasiv, înregistratorul obiectiv al evenimentelor, pentru a deveni un factor activ și o „actriță”. A trebuit însă să așteptăm *The Lady in the Lake* (Doamna din lac, 1947) pentru a vedea pe ecrane un film care folosește de la un capăt la altul camera „subiectivă”, adică al cărei ochi se identifică cu acela al spectatorului prin intermediul privirii eroului. Dar realizatorul n-a făcut decît să reia sistematic un efect psihologic utilizat de foarte multă vreme.

Începînd din 1905, în *Vie du Christ* (Viața lui Hristos), Victorin Jasset îi stabilise camerei un unghi de vedere foarte original și foarte îndrăzneț pentru a arăta ceea ce Iisus vedea de la înălțimea crucii sale. Încă din 1921, Delluc și-a plasat camera pe o instalație de căluseși și a redat unghiul de vedere al oamenilor purtați în

hora ne bună a acestora (*Fièvre — Febre*). Apoi, René Clair a făcut să ametească mii de spectatori plimbîndu-și camera pe toboganele din Luna-Park (*Entracte — Antract*), în timp ce Gance o lega pe a sa de crupa unui cal lansat în galop, obținînd astfel unghiul de vedere al lui Bonaparte fugînd din fața naționaliştilor corsicani. În *Putiooka o jizni* (Drumul vieții), un panoramic filat¹ foarte rapid reda impresiile oamenilor purtați într-un vals îndrăcit. În 1932, travlingul inițial din *Doctor Jekyll and Mr. Hyde* (*Bestia*) identifica publicul cu eroul. Mai aproape de noi, „Cayatte s-a slujit foarte inteligent de acest procedeu în cîteva secvențe din «Chanteur inconnu» («Cîntărețul necunoscut», 1946), întrebîndu-l numai pentru flash-back, ca și cum ar fi fotografiat memoria eroului care își aduce aminte puțin cîte puțin și încearcă să smulgă trecutului fărîme de amintiri.”²

În 1939, Orson Welles pornise să realizeze *Heart of Darkness* (Inima întunericului), unde se gîndea să utilizeze în mod sistematic procedeele, dar producătorii au dat înapoi, speriați de îndrăzneala lui. În sfîrșit, în 1947, punînd în practică o idee pe care o nutrea din 1938, Robert Montgomery a realizat *Doamna din lac*, film interesant numai prin caracterul lui deosebit, dar care este un eșec.

Cea mai bună explicație a acestui insucces a fost dată de Albert Laffay, care apreciază că „eroarea este de a fi confundat asimilarea fictivă cu identificarea perceptivă”. Ca urmare a vocației sale realiste, „cinematograful ne face înaintea de toate să aflăm despre oameni ceea ce se poate numi în limbaj existențialist felul lor de a trăi pe lume... Iată ce este paradoxal în «Doamna din lac»: ne simțim mult mai puțin «împreună cu eroul» decît dacă l-am vedea pe ecran într-un mod obișnuit. Filmul, urmărind o asimilare perceptivă imposibilă, împiedică tocmai identificarea simbolică.”³

Camera-actor, considerată a fi „eu”, o percep în realitate ca fiind „altcineva”: mai precis, ceea ce se petrece pe ecran nu este sesizat de mine ca și cum eu aș fi fost martorul-cameră, ci, de fapt, percep totul

¹ Adică axa optică a camerei mătură spațiul prea repede pentru ca imaginea să mai poată apărea clară pe ecran. (n.a.) Vezi și *raff-panoramic*. (n. tr.)

² Astruc, în „L'Ecran français”, nr. 101, 3 iunie 1947.

³ *Le cinéma subjectif*, în „Les Temps modernes”, nr. 34, 1948.

¹ Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, p. 168.

ca pe un dat obiectiv pe care îl socotesc a fi percepția camerei. Nu eu primesc lovitura de pumn adresată camerei; eu percep doar imaginea pe care mi-o dă realizatorul, ca pe un corespondent al senzației camerei-actor în acea clipă. Imposibilitatea psihologică a unei identificări cu aparatul de luat vederi rezidă tocmai în acest decalaj, în această percepție de gradul doi. Efectul subiectiv dorit de cineast nu este deci atins: eu refuz să mă consider cameră-actor. Cum, pe de altă parte, eroul acțiunii nu apare și îmi este imposibil să mă identific cu el sau cu altcineva, ecranul rămâne exasperant de gol, sau, mai curînd, vîd acționînd oameni al căror comportament îmi rămîne, din punct de vedere psihologic, străin și de neînțeles.

Această lungă analiză nu este inutilă. Dar insuccesul filmului *Doamna din lac* se explică, la drept vorbind, foarte simplu: orice folosire sistematică a unui singur procedeu duce la impas. Un astfel de efect subiectiv nu-și atinge scopul decît dacă este limitat în timp și motivat de o rațiune dramatică precisă. Astfel, în timpul primelor douăzeci de minute din *Dark Passage* (*Călătorie în noapte*), camera este subiectivă, pentru că nu trebuie să vedem fața personajului intrupat de Humphrey Bogart înainte ca acesta să fi suferit o operație de chirurgie plastică, menită să-l facă de nerecunoscut și care îi dă tocmai chipul ... lui Humphrey Bogart; dacă adăugăm că în tot acest timp el este hăituit de poliție, atunci subiectivismul camerei se dovedește a fi perfect valabil și îi conferă episodului o intensitate uimitoare. Același efect apare și în secvența de început din *L'Assassin habite au 21* (*Asasinul locuiește la nr. 21*): camera de luat vederi se substituie asasinului a cărui față trebuie să rămînă, firește, necunoscută.

Iată și exemple de efecte subiective deosebit de naive: lacrimi (ca ploaia pe un geam), pleoape care se închid (ca o perdea neagră care coboară) ¹.

¹ Hitchcock, cu umorul său obișnuit, a mers pînă la capătul procedurii, arătînd, în *Spellbound* (*Fascinație*), o *sinucidere subiectivă*. Asasinul demascat întoarce revolverul spre cameră (folosită în acest moment în mod subiectiv) și trage; ecranul devine alb, apoi roșu (cel puțin în copia originală), apoi negru — dar cine va putea să confirme vreodată exactitudinea acestui unghi de vedere?

Mai interesantă decît camera subiectivă, *jocul cu fața spre camera de luat vederi* (actorii privind în obiectiv) merită să ne rețină o clipă atenția.

În epoca de început a cinematografului, actorii jucau în fața camerei cum ar fi jucat în fața spectato-rilor la teatru; mai mult, în filmele comice, ei luau adesea publicul drept martor al glumelor și situațiilor caraghioase din film.

Mai tîrziu, cînd cinematograful se va fi degajat cu desăvîrșire de influența teatrului, faptul că actorul se va adresa direct spectatorului (prin intermediul camerei) va căpăta un relief dramatic uimitor, pentru că spectatorul se va simți direct implicat în acțiune.

În *Mati* (*Mama*), un prizonier, pe cale să desprindă o piatră din zidul celulei sale, se întoarce deodată cu fața la spectator ca și cum acesta l-ar surprinde. În *Aerograd*, trădătorul care este dus la execuție își acoperă fața, cu un aer jenat, cînd observă că este privit. Cînd unchiul asasin din *Shadow of a Doubt* (*Bănuială*) declară că văduvele bogate sînt ființe inutile și dăunătoare, de care societatea trebuie desco- torosită, nepoata sa remarcă: „Dar sînt ființe omenesti!” Întorcîndu-se atunci (în *gros-plan*) către cameră, unchiul răspunde: „Oare?”

A se vedea și exemplele, citate mai departe, din *Musketeers of Pig Alley* (*Mușchetarii din Pig Alley*, p. 43) și din *Das Testament des Dr. Mabuse* (*Testamentul doctorului Mabuse*, p. 63).

Mai mult, prin folosirea procedurii *cîmp-contra-cîmp*, se întîmplă ca unul dintre interlocutori să fie filmat ca și cum s-ar adresa camerei-spectator.

Se poate vedea aci un echivalent al *distanțării* brechtiene, în virtutea căreia actorul (adică autorul) se adresează direct spectatorului considerat nu ca un martor pasiv, ci ca un individ capabil să ia atitudine față de implicațiile morale ale spectacolului.

Un anumit număr de factori creează și condițio- nează expresivitatea imaginii. În ordine logică, mergînd de la imobilism la dinamism, aceștia sînt: *cadrajele*, diversele tipuri de *planuri*, *unghiurile de filmare*, *mișcările de aparat*.

Cadrajele

Constituie primul aspect al participării creatoare a camerei de luat vederi la înregistrarea realității exterioare, pentru a o transforma în materie artistică. Este vorba de compoziția conținutului

imaginii, adică de felul cum realizatorul decupează și, eventual, organizează fragmentul de realitate aflat în fața obiectivului și care se va regăsi identic pe ecran. Alegerea materialului de filmat este stadiul primar al muncii creatoare în cinematografie; acum ne preocupă cel de-al doilea punct: organizarea conținutului cadrului.

Inițial, cînd camera era fixă și înregistra din unghiul de vedere al „domnului din fotoliul de orchestră”, cadrajul nu avea nici o realitate specifică, pentru că se mărginea la delimitarea unui spațiu corespunzînd foarte exact deschiderii unei scene de teatru à l'italienne:

În mod progresiv, s-a remarcat că este posibil:

1) să se lase unele elemente ale acțiunii în afara cadrului (se descoperează astfel noțiunea de *elipsă*): desfășurarea unui *strip-tease* este urmărită pe fețele congestionate ale unor domni respectabili (*A woman of Paris — Opinia publică / Parizianca*)¹;

2) să se arate numai un detaliu semnificativ sau simbolic (ce echivalează cu o *sinecdocă*): *gros-planuri* ale gurilor unor burghezi lacomi (*Pîșka — Bulgăre de Seu*); *gros-planul* cizmelor unui polițist, pentru a semnifica opresiunea țaristă (*Mama*);

3) să se compună în mod arbitrar și de o manieră nu tocmai naturală conținutul cadrului (de unde *simbolul*): disperată din cauza infidelității bărbatului pe care îl iubește, o tinăra, întinsă pe pat, cu obrazul scăldat în lacrimi, este filmată într-un plan fix lung, în așa fel încît tija orizontală a tăbliei îi „taie” fruntea, simbolizînd cu putere drama care o obsedează pe eroină (*Foolish Wives — Femei nebune*);

4) să se modifice unghiul de vedere firesc al spectatorului (de unde *iarăși simbolul*): un cadraj înclinat exprimă îngrijorarea bărbatului care surprinde o conversație între logodnica sa și un

¹ Odată cu apariția sonorului, va fi descoperită scoaterea în afara cadrului a sursei cuvintelor sau zgomotelor (sunet sau voce din *off*).

indivîd dubios (*Feu Mathias Pascal — Răposatul Mathias Pascal*);

5) să se valorifice a treia dimensiune a spațiului (*profundimea cîmpului*), pentru a obține efecte spectaculoase sau dramatice: un gangster la pîndă înaintează încet spre cameră, pînă ce ajunge cu fața în gros-plan (*Mușchetarii din Pig Alley*).

Vedem, prin aceste cîteva exemple, ce extraordinară transformare și interpretare a realității permite cinematograful prin intermediul unui factor de creație elementar, cum este *cadrajul*. Vom regăsi noțiunea de cadraj și prelungirile ei fertile în cea mai mare parte a capitolelor următoare. Dar de pe acum apare cu claritate importanța sa deosebită: este mijlocul cel mai la îndemînă și mai necesar prin care camera ia în stăpînire realitatea.

Diferitele tipuri de planuri

Mărimea *planului* (și în consecință denumirea și locul acestuia în nomenclatura tehnică) este determinată de distanța dintre camera de luat vederi și subiect, ca și de lungimea focală a obiectivului utilizat.

Alegerea fiecărui plan este condiționată de claritatea necesară povestirii: trebuie să existe o concordanță pe de o parte între dimensiunea *planului* și conținutul său material (un plan este cu atît mai *apropiat* cu cît sînt arătate mai puține lucruri) și pe de altă parte între aceeași dimensiune și conținutul său dramatic¹ (planul

¹ În franceză, cuvîntul *dramatic* este foarte echivoc, pentru că se poate referi, în același timp, la un concept aproape contrar celui de *comic*, ca și la conceptul de *acțiune*, conform sensului etimologic.

Cu excepția vreunei indicații contrare, cuvîntul va fi întotdeauna folosit aci în sensul său originar și strict, așa cum l-a definit Dicționarul Academiei franceze: „Se spune despre lucrările făcute pentru teatru și care reprezintă o acțiune tragică sau comică.” (n.a.)

este cu atât mai *apropiat* cu cât contribuția sa dramatică ori semnificația ideologică sînt mai mari). Să semnalăm că măsura în care planul este mai apropiat sau mai depărtat îi determină în general lungimea, aceasta fiind condiționată de obligația de a-i lăsa spectatorului timpul material pentru a percepe conținutul planului respectiv: astfel, (un *plan general* este de obicei mai lung decît un *gros-plan*); dar, evident, un *gros-plan* poate fi și el lung sau chiar foarte lung, dacă realizatorul vrea să exprime o idee precisă; valoarea dramatică are atunci înțietate față de simpla descriere (vom reveni asupra acestui aspect, în legătură cu *montajul*).

Nu voi întreprinde aici un studiu al diferitelor tipuri de planuri, a căror gamă constituie, după expresia îndreptățită a lui Henri Agel, „o adevărată *orchestrație a realității*”; aceste tipuri sînt numeroase și, dealtfel, rareori univoce: planul general al unui peisaj poate foarte bine să cuprindă și un personaj în *amorsă* în prim plan, iar actorii pot fi rînduiți la diferite distanțe; vom vedea că profunzimea cîmpului constituie un element important al punerii în scenă. Este mai interesant să reamintim, împreună cu George Sadoul, că toate tipurile de planuri au fost folosite, chiar înainte de apariția cinematografului, de către artele plastice și decorative și de orfevrărie (peisaje, lucrări cu personaje în picioare, busturi, medalioane, camee etc.).

Cele mai multe tipuri de planuri n-au altă motivație decît ușurarea percepției și limpezimea povestirii. Numai *gros-planul* (și *prim-planul*, care, din punct de vedere psihologic, îi poate fi asimilat) ca și *planul general* au, cel mai adesea, o semnificație psihologică precisă și nu doar un rol descriptiv.)

Făcînd din om o siluetă minusculă, *planul general* îl reintegrează în lume, îl lasă, de fapt, pradă lucrurilor, îl „obiectivează”; de aici o tonalitate psihologică destul de pesimistă, o ambianță morală mai curînd negativă, dar uneori și o dominantă dramatică exaltantă, lirică sau chiar epică.

Planul general va exprima deci: singurătatea (Robinson Crusoe strigîndu-și disperarea în fața

oceanului, în filmul lui Buñuel); neputința în luptă cu fatalitatea (silueta mizerabilă a eroului din *Greed — Rapacitate*, înlăntuit de un cadavru în mijlocul Văii Morții); trîndăvia (eroii din *I Vitelloni* pierzîndu-și timpul pe plajă); un soi de contopire evanescentă cu o natură corupătoare (*La Red — Plasa*); integrarea oamenilor într-un peisaj care îi protejează, absorbîndu-i (episodul din mlaștinile Padului în *Paisa*); înserierea protagoniștilor într-un decor nesfîrșit și voluptuos, ca și imaginea pasiunii lor (plimbarea pe plajă din *Remorques — Remorchere* și *Ossessione — Obsesie*); îngrijorarea pedestrașilor ruși în timp ce cavaleria teutonă apare la orizont (*Alexandr Nevski*); noblețea vieții libere și mîndre în marile spații (*westernuri*).

Dar iată și o notă umoristică: un soldat din primii ani ai secolului al XX-lea, desemnat pentru corvoada măturatului, este filmat în *plonjeu îndepărtat* cu mătura și roaba lui și apare minuscul în mijlocul curții imense a cazarmii, simbol al enormității sarcinii de îndeplinit (*Tire-au-Flanc — Chiulangiul*).

Cît despre *gros-plan*, el constituie una dintre contribuțiile specifice cele mai prestigioase ale cinematografului, și Jean Epstein l-a caracterizat odinioară în mod admirabil: „Între spectacol și spectator, nici o rampă. Nu privim viața, o pătrundem. Această pătrundere permite toate intimitățile. Un chip sub lupă se dezvăluie, își expune geografia pătimașă... Este miracolul prezenței reale, viața manifestă, deschisă ca o frumoasă rodie curățată de coajă, asimilabilă, barbară. Teatrul pielii.”¹ Și în altă parte: „Un *gros-plan* al ochiului nu mai este ochiul, ci UN ochi: este, adică, decorul mimetic unde apare deodată privirea ca personaj.”²

Cu siguranță că în *gros-planul* chipului omenesc se manifestă cel mai bine puterea semnificației psihologice și dramatice a filmului, și acest tip

¹ *La Poésie d'aujourd'hui*, p. 171.

² *Le Cinématographe vu de l'Etna*, p. 30.

de plan constituie cea dintâi și, de fapt, cea mai valabilă tentativă de cinematograf al interiorizării. Acuitatea (și rigoarea) prezentării realiste a lumii prin intermediul cinematografului sînt atît de mari, încît ecranul poate face să trăiască sub ochii noștri obiectele neînsușite¹: mă gîndesc la acel gros-plan al mărului din *Zemlia (Pămînt)*, despre care se poate spune, fără să pară un paradox, că cine nu l-a văzut *n-a văzut* niciodată un măr! Dar camera știe mai ales să scormonească fețele, să citească pe ele dramele cele mai intime, iar descifrarea expresiilor celor mai secrete și trecătoare constituie unul dintre factorii determinanți ai fascinației pe care cinematograful o exercită asupra publicului: de la Lillian Gish la Falconetti, de la Louise Brooks la Greta Garbo, de la Marlène Dietrich la Lucia Bosè, de la Charlot la Bogart, de la James Dean la Gérard Philipe, chipul — *mască nudă*, după expresia lui Pirandello — și-a exercitat întotdeauna magia.

Spre deosebire de ceea ce pare să creadă André Malraux în *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, nu Griffith a fost acela care „a inventat” *gros-planul* — folosit, așa cum am văzut, de către englezul Smith începînd din 1900 —, dar el a fost efectiv primul care a știut să facă din *gros-plan* o uluitoare deschidere asupra sufletului, cum a devenit el mai târziu la Eisenstein, Pudovkin și Dreyer. Malraux are însă o formulă fericită pentru a caracteriza efectul produs de *gros-plan* asupra spectatorului de cinema: „*Un actor de teatru este un cap mic într-o sală mare; un actor de cinema, un cap mare într-o sală mică.*” *Gros-planul*, care azi ne pare atît de natural, a fost socotit, la început, după cum am mai spus, drept

¹ „Una dintre cele mai mari forțe ale cinematografului este animismul lui. Pe ecran nu există natură moartă.” (Jean Epstein, *Le Cinématographe ou de l'Etna*, p. 13). Filmată în prim-plan de pe partea din față a unei locomotive în plină viteză, panglica inertă a unei șine devine un șarpe mobil și fantastic (*La Bête humaine* — *Bestia umană*).

o îndrăzneală a expresiei, cu puține șanse de a fi înțeleasă de spectator. Elmer Rice a ironizat cu haz caracterul „neverosimil” al *gros-planului*; eroii săi din *Voyage à Purilia* povestesc, de exemplu: „*Cuibul unui măcăleandru, de pe un copac din apropiere, pe care nu-l remarcasem încă, s-a mărit într-atîta încît ne-am dat înapoi de spaimă... Cînd pasărea și-a micșorat contururile, în depărtare un miel a luat proporțiile unui elefant...*”¹

Gros-planul (în afară de cazul cînd are numai valoare descriptivă și joacă rolul unei măririi explicative) corespunde unei acaparări a cîmpului conștiinței, unei tensiuni mentale considerabile, unui mod de gîndire obsesiv. El este rezultatul firesc al *travlingului înainte*, care deseori nu face decît să întărească și să pună în valoare aportul dramatic pe care îl constituie *gros-planul* însuși. În cazul imaginii unui obiect, el exprimă în general unghiul de vedere al unui personaj și materializează vigoarea cu care un sentiment sau o idee se impune spiritului acestuia: de exemplu *gros-planul* unui coupe-papier cu ajutorul căruia micul funcționar batjocorit va înjunghia Cățeaua (*La Chienne*); sau *gros-planul* paharului cu lapte, poate otrăvit, care o terorizează pe eroina din *Suspicion (Suspiciune)*. Dacă este vorba de planul unei fețe, acesta poate fi, desigur, „obiectul” privirii unui alt personaj în acțiune, dar în general unghiul de vedere este acela al spectatorului, prin intermediul aparatului de filmat. *Gros-planul* sugerează atunci existența la personaj a unei puternice tensiuni mentale: de pildă, planurile chipului îndurerat al Laurei de cîte ori ea se cufundă în trecut (*Brief-Encounter* — *Scurtă întîlnire*), sau acelea ale Ioa-

¹ *Voyage à Purilia*, p. 29. Iată o anecdotă pe care o spune Jean R. Debrix: „Se proiecta pentru niște țărani dintr-un cătun african un film de igienă elementară despre trachomă. În mai multe rînduri, realizatorul apelase la *gros-plan* pentru a arăta modul cum o muscă poate transmite germenii bolii. Cei mai mulți dintre spectatori au protestat, declarînd cu convingere că muște de o asemenea mărime n-au existat niciodată în țara lor.”

nei d'Arc, pradă torturii morale la care o supun judecătorii săi în filmul lui Dreyer. Impresia de stinghereală sau de neliniște poate fi întărită printr-un cadraj „anormal” (ca fragmentul de figură a personajului din *L'Inondation* — *Inundația*, care se gindește la crima pe care tocmai a comis-o), sau prin folosirea unui gros-plan mult mărit, care se cheamă *plan-detaliiu* sau *insert* (ochiul tinerei femei care îl sărută pe ofițerul rănit în *A Farwell to Arms* — *Adio, arme / Supremul păcat*; ochiul bețivului din *The lost Week-end* — *Vacanță pierdută*, trezit din somnul său alcoolic de soneria telefonului; gura eroului din *Och efter skymning kommer mokker* — *După amurg vine noaptea*, cînd, în paroxismul uneia dintre crizele sale, debitează cuvinte incoerente).

Unghiurile de filmare

Cînd nu sînt direct justificate de o situație legată de acțiune, unghiurile excepționale de filmare pot căpăta o semnificație psihologică deosebită.

Contra-plonjeul (subiectul este fotografiat de jos în sus, obiectivul fiind sub nivelul normal al privirii) dă, în general, o impresie de superioritate, de exaltare și de triumf, pentru că mărește indivizii și tinde să-i glorifice, detașîndu-i pe cer pînă la a-i aureola cu nori.

În *Drumul vieții*, o vedere în contra-plonjeu asupra băieților cărînd șinele simbolizează bucuria lor de a munci și victoria pe care au repurtat-o asupra lor inșile. Un unghi analog materializează puterea capitalistului Lebedev din *Koneț Sankt-Petersburga* (*Sfîrșitul Sankt-Petersburgului*), superioritatea morală și geniul militar ale lui *Alexandr Nevski*, noblețea celor trei peoni mexicani condamnați pe nedrept la moarte (*Que viva Mexico* — *Trăiască Mexicul*). În sfîrșit, *Ultimul dintre oameni*, portar de mare hotel, în uniforma lui strălucitoare, este filmat într-un ușor contra-plonjeu pînă în momentul cînd decă-

derea îi este și mai mult accentuată printr-un unghi invers.

Într-adevăr, *(plonjeul* (filmare de sus în jos) are tendința să diminueze individul, să-l zdrobească moralmente, aducîndu-l la nivelul solului, făcînd din el un obiect prins în cursa unui determinism de neînvins, o jucărie a fatalității.

Găsim un bun exemplu al acestui efect în *Bănuiala*: în momentul cînd tinăra descoperă dovada că unchiul său este un asasin, camera de luat vederi pornește brusc în *travling-inapoi*, apoi urcă la înălțime, și unghiul de vedere astfel obținut redă perfect impresia de oroare și deznădejde de care este cuprinsă eroina. Un exemplu mai bun, fiindcă este și mai natural, găsim în *Roma, città aperta* (*Roma, oraș deschis*): secvența morții Mariei este filmată dintr-un unghi de vedere normal, dar planul în cursul căruia ea este ucisă de nemți s-a filmat de la etajul superior al unei clădiri; tinăra femeie alergînd pe stradă pare atunci un animal fragil și minuscul în luptă cu un destin implacabil.

Iată, în sfîrșit, extras din *Le Baron de l'Ecluse* (*Baronul*), un joc de scenă care combină cele două unghiuri într-o alăturare semnificativă: Jean Gabin, cu aerul că e foarte sigur de sine, telefonează unui prieten pentru a-i cere bani cu împrumut — este cadrat într-un ușor *contra-plonjeu*; din nefericire, prietenul lipsește și, brusc, siguranța face loc descurajării — un scurt *travling vertical*, de jos în sus, introduce atunci un *plonjeu ușor*, foarte evocator; mișcarea camerei de luat vederi traduce în mod foarte sensibil prăbușirea psihologică a personajului.

Trebuie să semnalăm cîteva exemple rare de filmări verticale: astfel, în *L'Argent* (*Banii*), Marcel l'Herbier și-a plasat camera în punctul cel mai înalt al sălii mari a Bursei și a obținut un unghi de vedere destul de original asupra viermii afaceriștilor; același *plonjeu vertical*, dar mult mai expresiv, se găsește în *The Paradine Case* (*Cazul Paradine*), în momentul cînd avocatul acuzatei, distrus de mărturisirile clienței

sale, își recunoaște incompetența și părăsește sala tribunalului, într-o tăcere de moarte. Prin opoziție, René Clair și-a orientat camera de luat vederi într-un *contra-plonjeu vertical* destul de îndrăzneț, care ne îngăduie să contemplăm lenjeria desuetă a unei dansatoare din anii '20 (*Antract*); un unghi de vedere mai interesant este acela al eroului din *Vampyr* / *L'Etrange aventure de David Gray* (*Vampir* / *Strania aventură a lui David Gray*), transportat (în vis) într-un sicriu al cărui capac este prevăzut cu o fereastră, sau acela al protagonistului din *Adio arme* / *Supremul păcat*, transportat pe o targă și văzînd cum defilează bolțile mănăstirii transformate în spital, ca și fețele care se apleacă asupra lui.

Se întâmplă, de asemenea, deși mult mai rar, ca aparatul de filmat să se incline, atît în jurul axei transversale, cît și în jurul axei optice; se obține atunci ceea ce numim *cadraje înclinate*, dar aceste efecte pot intra în categoria unghiurilor.

Dacă sînt folosite cu rol subiectiv, redau unghiul de vedere al cuiva care se află într-o altă poziție decît cea verticală. Într-un film din 1924, intitulat *Le Petit Jacques* (*Micul Jacques*), cadrajul înclinat corespundea unghiului privirii unui prizonier culcat, care îl vedea intrînd la el în celulă pe directorul închisorii însoțit de un paznic¹; efecte analoge găsim în mai multe filme de Hitchcock și în special la începutul lui *Notorious*, unde imaginea polițistului se înclină în jurul propriei sale axe, pe măsură ce acesta se apropie de eroina întinsă pe pat.

Cînd semnifică o privire obiectivă, procedeul poate căpăta un sens mult mai interesant și mai expresiv: în *Oktiabr* (*Octombrie*), soldații care trag cu tunul sînt filmați într-un *cadraj ușor înclinat* (ei par a fi pe un drum care urcă) și în

¹ „Cinéa-Ciné pour tous“ (numerele 8 și 9, din martie 1924) vorbește despre acest efect al *cadrajului înclinat*, insistînd într-atît asupra originalității sale, încît ne putem gîndi că este vorba, poate, de utilizarea pentru prima dată a procedeului.

contra-plonjeu, iar unghiul de vedere astfel obținut dă o puternică impresie de efort fizic și de forță.

Un cadraj înclinat poate mijloci apariția unui *gag*: un astfel de efect tinde să-l facă pe spectator să creadă că Charlot urcă o coastă foarte abruptă, trăgînd după el un cărucior supraîncărcat (*Work — Charlot ucenic*).

În sfîrșit, și acesta este lucrul cel mai interesant pentru demonstrația noastră, *cadrajul înclinat* poate urmări să materializeze în ochii spectatorilor o impresie resimțită de personaj: în această împrejurare, o frămîntare, un dezechilibru moral.

Putem distinge un *unghi de vedere subiectiv* (atribuit unui personaj în acțiune) și un *unghi de vedere obiectiv* (atribuit spectatorului).

Unghiul de vedere subiectiv: în clipa cînd asasinul hotărăște să-și ucidă nepoata, un cadraj înclinat exprimă confuzia omului care va trebui să comită o nouă crimă, pentru a face să dispară acest martor stînjinator (*Bănuiala*); cînd eroina se gîndește să se sinucidă, imaginea se înclină și nu revine la normal decît atunci cînd, odată criza depășită, luminile trenului sub care femeia voia să se arunce s-au stins pe fața ei rătăcită (*Scurtă întîlnire*); un efect asemănător exprimă îngrijorarea unui bărbat care se teme să nu fie acuzat de uciderea soției sale (*Strangers on a Train — Străini în tren*) și cea a unei trapeziste în momentul cînd se aruncă în gol (*Lola Montès*).

Unghiul de vedere obiectiv: un cadraj înclinat (folosit în permanență) tinde să-l sensibilizeze pe spectator la neliniștea ce se naște din episodul sordid cu doctorul care provoacă avorturi (*Carnet de bal — Un carnet de bal*), sau prezența neliniștitoare a unui vrăjitor care nu se dă înapoi să comită o crimă (*Sortilèges — Farmece*).

Semnalăm, în sfîrșit, ceea ce se poate numi *cadraj dezordonat*, datorită faptului că aparatul se clatină în toate sensurile.

Unghiul de vedere subiectiv: agitația aparatului de filmat redă unghiul de vedere subiectiv al

personajelor lovite de gloanțe (*Potiomkin*); doi oameni împușcați se clatină și cad pe spate, văzînd cum peisajul se învîrtește (*La Rose et le Réséda — Trandafirul și rezeda*); același efect sugerează impresiile unui tânăr soldat rănit de moarte (*Letiat juravli — Zboară cocorii*).

Unghiul de vedere obiectiv: într-un vechi film burlesc american, aparatul este scuturat violent, pentru a simula un cutremur de pământ (*Harry în misiune*); vrînd să arate Convenția zguduită de furtuna pasiunilor politice, Gance leagănă camera de luat vederi, ca și cum aceasta ar fi abandonată în voia valurilor dezlănțuite (*Napoléon*). De fapt, în cea mai mare parte a filmelor, tangajul și ruliul sînt sugerate prin legănarea aparatului de filmat.

În sfîrșit, iată exemple unde unghiul de vedere subiectiv este în oarecare măsură obiectivat. Un plan reprezentînd niște bărbați care duc cu greu un sicriu este agitat de mișcări dezordonate: totul se petrece ca și cum aceste mișcări — care exprimă unghiul de vedere al oamenilor trudind sub povară — ar fi fost transferate în unghiul de vedere al spectatorului, planul reprezentînd nu peisajul pe care oamenii îl au sub ochi, ci propria lor imagine; „obiectivarea“ astfel obținută accentuează participarea sensibilă a spectatorului față de conținutul imaginii (*Prăbușirea casei Usher*); camera, agitată de suflul exploziei, înaintează spre fiul celui care stăpînește orașul: unghi de vedere al mulțimii încolțite și totodată impresia subiectivă a spectatorului (*Metropolis*).

Mișcările de aparat

Fără a face distincție deocamdată între diferitele tipuri de mișcări, să încercăm o precizare a diverselor funcții ale acestora, din punctul de vedere al expresiei filmice:

A. *Însoțirea unui personaj sau a unui obiect în mișcare*: camera urmărește diligența lansată

în galop (*Stagecoach — Diligența*) sau mișcările unui ansamblu de balet.

B. *Crearea iluziei de mișcare a unui obiect static*: un travling înainte dă impresia că Fortăreața Zburătoare se urnește pe pista de zbor (*The Best Years of Our Lives — Cei mai frumoși ani ai vieții noastre*).

C. *Descrierea unui spațiu sau a unei acțiuni* avînd un conținut material sau dramatic unic și univoc: un travling înapoi, care descoperă treptat balul în aer liber (*Quatorze Juillet — Paisprezece Iulie*); un travling lateral asupra luptelor din uzina de tractoare (*Stalingradskaia bitva — Bătălia Stalingradului*); un travling lateral, apoi înainte asupra ruinelor Varșoviei în timpul insurecției (*Kanal — Canalul / Ei iubeau viața*).

D. *Definirea relațiilor spațiale între două elemente ale acțiunii* (între două personaje sau între un personaj și un obiect): poate exista o simplă relație de coexistență în spațiu, dar se poate și introduce o impresie de amenințare sau de pericol, prin intermediul unei mișcări de aparat; fie mergînd de la un personaj amenințat, fie, cel mai adesea, de la un personaj slab sau dezarmat către un personaj care se află într-o situație de superioritate tactică, vede fără a fi văzut etc. (tînăra fată îi dezvăluie lui Charlot faptul că el este punctul de atracție al spectacolului, apoi camera de luat vederi arată cum patronul tocmai îi spionează pe amîndoi: *The Circus — Circul*), sau, de la același personaj amenințat, către un obiect — sursă ori simbol al pericolului (doi tineri căsătoriti, fericiți, stau rezemați cu coatele de pasarella unui pachetbot: aparatul de filmat se retrage și lasă să intre în cadru un colac de salvare purtînd numele *Titanic — Cavalcade*¹. Mișcările de aparat mai pot stabili o legătură topografică între două elemente ale acțiunii: cei doi fugari se cred

¹ Mișcările de aparat sînt unul dintre procedeele de creare a suspansului, pentru că suscită un sentiment de așteptare (mai mult sau mai puțin îngrijorată) a ceea ce camera va descoperi la capătul cursei sale.

pierduți în mijlocul vegetației acvatice, dar un travling vertical ne arată că sint foarte aproape de mare (*African Queen* — Regina africană).

E. *Reliefarea dramatică a unui personaj sau a unui obiect*, destinate să joace un rol important în continuarea acțiunii (un travling cadrează în prim plan chipul lui Harry Lime pe care toată lumea îl crede mort: *The Third Man* — Al treilea om; aceeași mișcare înfățișează luminarea de la care va lua foc coliba orbului: *Genbaku no ko* — Copiii din Hiroshima), sau constituind o imagine-șoc (un travling scurt și rapid descoperă capul conservat al unui mort: *The most dangerous Game* — Jocul cel mai periculos).

F. *Expresia subiectivă a unghiului de vedere al unui personaj în mișcare* (intrarea într-o mizerabilă tabără de muncitori agricoli, văzută din camionul noilor sosiți: *The Grapes of Wrath* — Fructele miniei).

G. *Expresia tensiunii mentale a unui personaj*: unghi de vedere subiectiv (travling-înainte foarte rapid, exprimând spaima unchiului asasin, în momentul cînd observă că nepoata sa poartă pe deget inelul care face dovada crimei lui — *Bănuiala*) și unghi de vedere obiectiv (travling-înainte pe figura Laurei, ori de cîte ori aceasta re trăiește un episod din trecut — *Scurtă întîlnire*).

Primele trei feluri de funcții sint pur „descriptive”, adică mișcarea camerei de luat vederi are valoare nu prin ea însăși, ci doar prin ceea ce permite să i se arate spectatorului (această mișcare este pur virtuală în cazurile A și B și ar putea fi înlocuită printr-o serie de planuri separate în cazul C). Ultimele patru tipuri au, dimpotrivă, o valoare „dramatică”, adică mișcarea are semnificație prin ea însăși și urmărește să exprime, subliniindu-l, un element material sau psihologic chemat să joace un rol decisiv în desfășurarea acțiunii.

Alături de aceste două funcții: *descriptivă* și *dramatică*, se poate defini și o a treia, pusă în

evidență de filmele lui Alain Resnais și Jean-Luc Godard și care ar putea fi calificate drept *funcție ritmică*. În *A bout de souffle* (*Cu sufletul la gură*), camera de luat vederi mereu în mișcare creează un fel de dinamizare a spațiului care în loc să rămînă cadru rigid, devine fluid și viu: personajele au aici aerul de a fi purtate într-un balet (s-ar putea vorbi aproape de o *funcție coregrafică* a camerei de luat vederi, în măsura în care ea este cea care dansează); pe de altă parte, mișcările neîncetate ale aparatului, modificînd în fiecare clipă unghiul de vedere al spectatorului asupra scenei, joacă un rol instructiv analog celui al montajului și sfîrșesc prin a conferi filmului un ritm propriu, care este unul dintre elementele esențiale ale stilului acestuia¹.

La Resnais, în *Hiroshima, mon amour* (*Hiroshima, dragostea mea*), *L'Année dernière à Marienbad* (*Anul trecut la Marienbad*), ca și în scurt metraje, mișcările de aparat (travlingul-înainte mai ales) n-au, la drept vorbind (sau cel puțin nu în mod esențial), un rol descriptiv, ci o *funcție de penetrație*, fie în universul unui pictor (*Van Gogh*), fie în amintire, în tainele memoriei: *Nuit et Brouillard* (*Noapte și ceață*), travlingurile de la Nevers în *Hiroshima...*; prin caracterul său irealist și evazioniric (foarte asemănător cu mișcările pe care le facem în vise), travlingul completează și întărește rolul (analog, pe alte planuri) al muzicii și al comentariului vorbit *la prezent*; în sfîrșit, mișcările de aparat au valoare cîteodată doar prin frumusețea lor pură, prin prezența vie și învăluitoare pe care o conferă lumii materiale și prin intensitatea irezistibilă a desfășurării lor lente și lungi (travlingurile de pe străzile Hiroshimei).

Se poate spune că există o *funcție magică* a mișcărilor de aparat, care corespunde, pe plan

¹ Dar să nu uităm că de multă vreme lui Ophüls îi plăceau mișcările învăluitoare ale unei camere-„feline”, într-o horă neîncetată în jurul personajelor (*Madame de... — Doamna de...*).

senzorial (senzual), efectelor pe plan intelectual (cerebral) ale montajului rapid.

Se pot distinge trei feluri de mișcări de aparat: *travling, panoramic și traiectorie.*

Travlingul constă într-o deplasare a aparatului în timpul căreia unghiul dintre axul optic al aparatului și traiectoria deplasării rămâne constant.

Travlingul vertical este destul de rar și nu are, cel mai adesea, alt rol decît să însoțească un personaj în mișcare: astfel, în *Riso amaro* (Orez amar), aparatul o urmează pe „mondina” * escaladînd șafodajul din virful căruia aceasta se va arunca, iar în *Bătălia Stalingradului*, asaltul infanteriștilor sovietici pe scara unei case în ruină constituie obiectul unei mișcări identice. Trebuie să menționăm și un celebru *travling vertical* din *Citizen Kane* (Cetățeanul Kane): camera de luat vederi ridicîndu-se spre boltă în momentul cînd Susan cîntă, îndepărtarea progresivă dezvăluie cu cruzime lipsa de voce a cîntăreței; apoi aparatul cuprinde în cadru doi mașiniști care exprimă printr-un gest fără echivoc prea puțină admirație pe care le-o inspiră talentul soției lui Kane.

Mai interesante (și mai rare) sînt *travlingurile* verticale la care axul optic al camerei nu mai este orizontal, ci el însuși vertical. În cazul *travlingului* înainte, camera pare deci să coboare în cădere liberă, pentru a exprima unghiul de vedere subiectiv al unui personaj care se prăbușește în gol: un om care cade din virful farului (*Gardiens de phare — Paznici de far*), o trapezistă în timpul unui salt mortal (*Lola Montès*). Iată și un caz cînd o mișcare asemănătoare (dar numai virtuală) exprimă un conținut mental: un bătrîn, copleșit de mizerie se gîndește la sinucidere și, cum privește pe fereastră, un *travling*-înainte, în plonjeu foarte rapid, arată în prim-plan caldarîmul străzii (*Umberto D.*).

Travlingul-înapoi (de jos în sus) este asimilabil efectului de *plonjeu*, exprimînd prăbușirea morală a personajului: un adolescent se repede în întîmpinarea logodnicei sale, dar fratele lui, rămas în capătul scării, îl vestește că aceasta a murit și un *travling* foarte rapid pare că-l strivește pe băiat la pămînt (*Dom o kotorom ia jivu — Casa în care locuiesc*); totuși, o mișcare analogă poate avea, într-un alt context, un efect de exaltare: după ce a evadat, eroul din *Sudiba celoveka* (Soarta unui om) stă întins într-un lan, iar

aparatul de filmat, ridicîndu-se deasupra lui, lasă să pătrundă în cadru, puțin cîte puțin, o nemărginită întindere de grîu unduind în vînt; se creează astfel o adîncă impresie de plenitudine și de fericire cu participarea frumuseților naturii.

Travlingul lateral are cel mai adesea un rol descriptiv: în *Veseliotie rebata* (Toată lumea ride, cîntă și dansează), aparatul străbate o plajă supraîncărcată cu vilegiaturişti și descoperă scene foarte hazlii, pe cînd în secvența de început din *Canalul / Ei iubeau viața*, camera îi însoțește foarte lung (timp de trei minute și jumătate) pe insurgenții care, printre ruine, se îndreaptă spre noua lor poziție.

Travlingul-înapoi poate avea mai multe sensuri:

1. *Concluzie*: la sfîrșitul filmului *The Set-up* (Un meci aranjat), aparatul se retrage pornind de la grupul care-l înconjură pe boxerul rănit și pe soția sa și se oprește în plan general;

2. *Îndepărtare în spațiu*: marinarul infirm este văzut de cei doi tovarăși de repatriere, din taxiul care îi duce, după ce și-au lăsat camaradul în fața casei lui (*Cei mai frumoși ani ai vieții noastre*);

3. *Însoțirea unui personaj care înaintază* și căruia, din punct de vedere dramatic, este foarte important ca fața să-i rămînă toată vremea în cadru; astfel, la sfîrșitul filmului *Les Portes de la nuit* (Porțile nopții), un *travling-înapoi* permite să se păstreze în prim plan chipul lui Diego, îndurerat de sfîrșitul tragic al dragostei sale;

4. *Detășare psihologică*: a se vedea frumosul efect final din *I Vitelloni* (serie de *travlinguri-înapoi* pornind de la personajele adormite), simbolizînd smulgerea tinărului Moraldo din împotmolirea morală care era viața lui de parazit steril;

5. *Impresie de singurătate, descurajare, neputință, moarte*: *travlingul* final din *Hon dansade en sommar* (N-a dansat decît o vară) pe tinărul desperat din cauza morții fetei pe care o iubea; cel din *Les Parents terribles* (Părinții teribili), sugerînd plecarea „rulotei” spre noi aventuri; cel din *Une si jolie petite plage* (O plajă atît de drăguță și mică) pe cele două personaje înghițite

* Plîvitoare în orezărie (în ital. în text — n. tr.).

treptat de întinderea de deșert a plajei, semănând cu imaginea mizeriei lor morale; cel din *Der blaue Engel* (*Îngerul albastru*) pe bătrînul profesor mort de desperare și de rușine, la catedra pe care o părăsise într-o clipă de nebunie; sau, mai departe, tulburătorul travling-înapoi pe riul stropit de ploaie din *Une Partie de campagne* (*O plimbare la țară*), mișcare ce, prin lungimea ei insistență și tristețea conținutului, exprimă, pînă la angoasă, nostalgia unei fericiri imposibile.

În sfîrșit, trebuie să studiem ceva mai pe larg *travlingul-înainte*, care este o mișcare cu mult mai interesantă, fără îndoială pentru că este cea mai firească; ea corespunde într-adevăr, unghiului de vedere al unui personaj care înaintează sau proiectării privirilor spre un centru de interes.

Reamintim mai întîi, pentru a se reține, *travlingul-înainte* justificat prin folosirea *subiectivă* a camerei de luat vederi (*Doamna din lac*). Am văzut că poate fi vorba, de asemenea, în mod excepțional, de unghiul de vedere al unui animal (un taur în *Vechi și nou*), sau chiar al unui obiect (un bulgăre de zăpadă, în *Napoleon*). Acestea fiind spuse, iată diferite funcții expresive ale *travlingului-înainte*:

1. *Introducere*: mișcarea ne face să pătrundem în lumea unde se va desfășura acțiunea — de exemplu, lungul *travling-înainte* pe drumul de pe malul Padului, în timpul prezentării generi-cului din *Obsesie*, sau începutul filmului *Un meci aranjat*, unde camera de luat vederi, plecînd de la un plan general, restrînge cadrul la boxerul adormit în camera de hotel;

2. *Descrierea unui spațiu material*: fuga și-nelor văzute din fața locomotivei (*Bestia umană*), peisajul văzut din tramvaiul care coboară prin pădure pînă în marele oraș (*Sunrise — Aurora*), sau *travlingul* lung din tranșeea plină cu soldați care așteaptă semnalul de atac (*Paths of Glory — Cărrările gloriei*);

3. *Reliefarea unui element dramatic important* pentru continuarea acțiunii (lumînarea de la care

va lua foc cabana — *Copiii din Hiroshima*), sau care explică un fapt abia petrecut (*travlingul* lung fixînd, pe sania aruncată în foc, cuvîntul „*Rosebud*“ („Boboc de trandafir“), a cărui semnificație a fost căutată zadarnic de-a lungul filmului *Celășteanul Kane*);

4. *Trecerea spre interiorizare*, adică introducerea reprezentării obiective a visului (puștiul se vede în vis prinzîndu-l pe *Crin blanc — Coamă albă*), a amintirii (bețivul care re trăiește momente ale decăderii sale — *Vacanță pierdută*), a halucinației (revoluționarul irlandez rănit care se crede iarăși în închisoare: *Odd Man out — Fugarul*);

5. În sfîrșit, și funcția aceasta este, fără îndoială, cea mai interesantă, *travlingul-înainte exprimă, obiectivează, materializează tensiunea mentală* (impresie, sentiment, dorință, idei violente și subite) *a unui personaj*. Se pot distinge trei utilizări diferite ale mișcării în această perspectivă:

— în primul rînd, un rol pe care l-aș numi *obiectiv*, deoarece nu adoptă unghiul de vedere al personajului, ci pe acela, virtual, al spectatorului. Astfel un *travling* foarte rapid fixează chipul îngrozit al țăranului bogat Bonfiglio, în clipa cînd acesta îl vede, în fața casei sale, cu o pușcă în mînă, pe ciobanul pe care îl trimisese la închisoare după ce-i furase vitele (*Non c'è pace tra gli ulivi — Nu-i pace sub măslini*); același efect, într-un film mut, aduce în gros-plan gura unei femei care strigă după ajutor (*Pisica și canarul*); un comisar încearcă să-și amintească în legătură cu care crimă a mai fost vorba de țigările Ariston: trei scurte *travlinguri-înainte* spre fața lui, întrerupte de tăieturi, par să corespundă progreselor amintirii (*Eine Stadt sucht einen Mörder — M | Un oraș caută un criminal*);

— pe de altă parte, un rol *subiectiv*; altfel spus, camera se substituie cu exactitate privirii personajului ale cărui procese mentale trebuie să fie exprimate. Dacă personajul înaintează, vom avea de-a face cu un așa-numit *travling „realist“*: în

Bănuiala, un *travling-înainte* oferă unghiul de vedere al tinerei fete care, știindu-se în pericol, scrutează fața ostilă a unchiului ei, în timp ce înaintează spre el (impresia de neliniște este și mai mult întărită de un efect de *contra-plonjeu* în detrimentul fetei, unchiul aflându-se la capătul peronului);

— în fine, aș numi *subiectiv „non-realist”* un *travling* care — în timp ce personajul-subiect rămâne imobil — va exprima intructivă „proiecția” privirii, a atenției și a tensiunii mentale a acestuia spre un obiect a cărui percepție îmbracă pentru erou o considerabilă importanță dramatică, putând merge până la o problemă de viață și de moarte. Această utilizare a camerei de luat vederi ne-a oferit câteva dintre efectele cele mai admirabile expresive ale limbajului cinematografic: astfel, în celebrul *Blackmail* (*Santaj*) al lui Hitchcock, un *travling* extrem de rapid încadrând în *gros-plan* fața unui mort, exprimă revelația instantanee a polițistului că asasinul nu e altul decât propria sa logodnică, a cărei mânășă, uitată în încăpere, tocmai a găsit-o; în *Paisprezece Iulie*, Anna, descumpănită de moartea bruscă a mamei sale, se repede la fereastră și îl cheamă pe prietenul ei, Jean, care locuiește vizavi: materializând atunci chemarea desperată a fetei, aparatul de filmat traversează strada și arată în prim plan patul gol din camera băiatului; în clipa când eroina din *The Rains came* (*Vin ploile*) înțelege cu groază că a băut din paharul unui bolnav de febră tifoidă, aparatul face un uriaș salt înainte, care aduce în *gros-plan* paharul fatal sclipind în penumbră.

B *Panoramicul* constă dintr-o rotație a camerei de luat vederi în jurul axului său vertical sau orizontal (transversal) fără deplasarea aparatului. După ce am reamintit, pentru a se reține, că panoramicul este deseori justificat de necesitatea urmăririi unui personaj sau a unui vehicul care

se deplasează, aș distinge trei tipuri principale ale acestei mișcări de aparat:

— panoramicul pur *descriptive*, al căror scop este explorarea unui spațiu: ele au deseori un rol introductiv sau concludiv (de pildă panoramicele asupra cartierului Stalingrad din Paris, la începutul și la sfârșitul filmului *Porțile nopții*), sau evocă privirea unui personaj ce face un tur de orizont (în care caz ele încep sau sfârșesc pe figura mărtorului: învățătoarea privind ruinele orașului în *Copiii din Hiroshima*, prizonierul repatriat, în fața ruinelor casei sale în *Il Bandito — Banditul*);

— panoramicul „*expresiv*” se bazează pe un fel de truaj, pe o utilizare non-realistă a camerei de luat vederi, care e destinată să sugereze o impresie sau o idee: de exemplu, panoramicele filmate materializând beția bătrânului la nunta fiicei sale (*Ultimul dintre oameni*), amețea dansatorilor (*Drumul vieții*), sau panica mulțimii după comiterea unei crime (*Episode — Episod*); ori mișcările de aparat pe care le găsim în *Tine-te bine*, scurt metraj olandez consacrat reconstrucției Rotterdamului: panoramice verticale de imobile, de sus în jos, foarte rapide, dau spectatorului impresia că văd aceste edificii crescând ca ciupercile;

— panoramicul pe care le-aș numi „*dramatic*” sînt mult mai interesante, pentru că joacă un rol direct în povestire. Scopul lor este să stabilească relații spațiale, fie între un individ care privește și scena sau obiectul care sînt privite — fie între unul sau mai mulți indivizi pe de o parte, sau unul sau mai multe personaje care îi observă pe de altă parte: în cazul acesta, mișcarea aduce o impresie de amenințare, de ostilitate, de superioritate tactică (să vezi fără să fii văzut, de exemplu) din partea celui sau celor către care se îndreaptă camera în al doilea rînd. În afară de exemplul *Circului*, citat la începutul acestui capitol, găsim un altul, celebru, în *Diligența*: camera de luat vederi, așezată pe virful unei creste stîlcoase, după ce a urmărit diligența care pă-

trunde în vale, se îndreaptă brusc spre un grup de indieni din apropiere, care se pregătesc pentru ambuscadă. Un procedeu analog apare în *Bănuiala*, unde cei doi polițiști păguboși sint părăsiți de aparat, care îl cadrează pe omul căutat de aceștia și care îi pindește după ce le-a scăpat; în amândouă exemplele, un efect de plonjeu pare să mărească neputința diligenței pe de-o parte, a polițiștilor pe de alta.

În sfârșit, *traectoria*, combinație nedeterminată de travling și panoramic, efectuată la nevoie cu ajutorul unei macarale, este o mișcare destul de rară și în general prea puțin naturală pentru a se integra perfect în povestire, dacă rămâne doar descriptivă. Este cazul unei traectorii, din *Caccia tragica* (*Vânătoare tragică*): camera îl însoțește pe Michele a cărui logodnică a fost răpită de bandiți, apoi se ridică, descoperă în plan general cooperativa unde tocmai s-a dat alarma și coboară pentru a-i cadra în prim plan pe Michele și pe director.

Plasată la începutul unui film, traectoria are deseori rolul de a-l introduce pe spectator în universul descris cu mai multă sau mai puțină insistență (vezi genericele din *Le Diable au corps* — *Diavolul în corp*, din *Il Cristo proibito* — *Hristos interzis*, sau din *Fugarul*, suprainpresionate peste peisajele unde se va petrece acțiunea, văzute din avion).

Dar trebuie citate câteva traectorii a căror putere de expresie merită să fie semnalată. Aș aminti-o mai întâi pe aceea, celebră, din *Notorious* de Hitchcock: camera de luat vederi, plecând din planul general în plonjeu al unui vestibul, coboară, învîrtindu-se, pentru a ajunge la *gros-planul* unei cheițe pe care eroina o ține în mână și căreia mișcarea de aparat îi subliniază importanța deosebită în acțiune. *Le Crime de M. Lange* (*Crima domnului Lange*) conține o traectorie care a făcut senzație la timpul ei: aparatul de filmat, plasat în exteriorul casei, ni-l arată pe Lange care apucă un revolver, apoi îl urmărește cînd traversează atelierul tipografic, cînd coboară scara și iese în curtea imobilului, pentru a-l întâlni acolo și a-l răpune pe

mirșavul Batala, cel „reînviat” cu singurul țel de a pune mina pe beneficiile cooperativei. Aici lunga mișcare de aparat exprimă cu putere mersul irezistibil al evenimentelor, voința lucidă și decisivă a lui Lange de a face el însuși dreptate. Această *traectorie* conține o mișcare neobișnuită care a devenit celebră: camera de luat vederi, părăsindu-l un moment pe Lange, ce străbate curtea, panoramează în direcție opusă, pentru a-l prinde din nou în cadru, cînd ajunge în fața lui Batala; întrebă cu privire la acest efect special, Renoir mi-a răspuns că era destinat „a reaminti cadrul acțiunii”. Cazul *Paradine* conține o *traectorie* foarte spectaculoasă în secvența tribunalului: aparatul se învîrtește în jurul tinerei — care, învinuită de asasinarea soțului său, șade pe banca acuzaților — spre a-l filma în același timp pe valetul victimei, care străbate sala pentru a veni la bara martorilor; mi se pare că, în faptul de a-i fi păstrat un lung moment pe cei doi protagoniști în același cadru, putem descoperi — în afară de grija de a ține în prim plan chipul tinerei femei, pe care se poate citi o expresie de îngrijorare atentă — dorința lui Hitchcock de a sugera existența între cei doi a unei relații încă nedefinite (dar pe care acțiunea filmului o va scoate în evidență) și de a face să se simtă felul cum ei sint legați unul de altul în această aventură. Găsim o mișcare aproape similară în *Hamlet*, în momentul cînd actorii ambulanți joacă piesa care îl va demasca pe regele-asasin: camera de luat vederi, rămînînd îndreptată mereu spre actori, efectuează câteva mișcări semicirculare, de du-te vino, în jurul sălii și dezvăluie de fiecare dată, în prim plan, elemente dramatice noi: spaima crescîndă a regelui, aerele drăcești de triumf ale lui Hamlet, curiozitatea din ce în ce mai vie a lui Horatio și a celorlalți din asistență față de comportamentul regelui.

De asemenea, un foarte frumos efect apare în *Aurora*, în momentul cînd bărbatul se duce, noaptea, să o întâlnească pe străina de care s-a îndrăgostit: mai întîi aparatul îl însoțește îndelung, apoi îl părăsește și, înaintînd cu repeziune peste cîmpia scaldată de lună, o va descoperi pe femeia care așteaptă, înainte ca bărbatul să fi ajuns la ea; lungimea și complicația îndrăzneată a mișcării subliniază importanța acestei întâlniri, unde se va hotări moartea tinerei soții, iar graba aparatului de filmat traduce nerăbdarea bărbatului de a o reîntîlni pe cea pe care o iubește. În sfârșit, aș reaminti o traectorie pe care o găsim în *Testamentul doctorului Mabuse*, în secvența inițială, care este una dintre cele mai extraordinare din istoria cinematografului: scena se petrece într-un fel de șopron încărcat cu lucrurile cele mai diferite, în timp ce dintr-un local învecinat ajunge vacarmul asurzitor al unei mașini pe care ne-o închipuim diabolică; camera de luat

vederi înaintea încet, explorînd decorul, detaliînd obiectele îngrămădite, cotrobăind prin unghere, apoi brusc, cu o mișcare scurtă și rapidă, dezvăluie în spațiile unei lăzi, un bărbat la pîndă, pe a cărui figură se citește spaima: Fritz Lang a transferat, deci, cu îndrăzneală pe seama „spectatorului-cameră”, în același timp surpriza bărbatului de a se vedea descoperit (virtual, de către aparat) și neliniștea (reală) la gîndul că l-ar putea găsi și cei de care încearcă să se ascundă. În *Doamna de...* găsim un efect și mai elaborat: o mișcare lungă de aparat cu o înșiruire de spații diferite și de temporalități succesive (prin *înlanțuiri*), continuitatea dramatică fiind asigurată prin dialog.

Aceste mișcări complexe și subtile ale aparatului pot fi foarte frumoase cînd sînt, ca în exemplele precedente, pline de semnificație. Dacă sînt doar o demonstrație de virtuozitate, n-au decît o valoare anecdotică: este cazul, de exemplu, al surprinzătoare mișcări de aparat ce deschide filmul *Toată lumea ride, cîntă și dansează* și care, fără îndoială, este cea mai lungă din istoria cinematografului: aparatul se învîrtește în toate sensurile, timp de patru minute, pentru a-l urmări pe păstorul cu vîcea de aur care își mină turma. Cel mai celebru exemplu de virtuozitate gratuită este neîndoielnic acela din *Ia Kuba (Eu sînt Cuba)*: aparatul (minuit de regretatul Serghei Urusevski) iese dintr-o încăpere pe fereastră, coboară de-a lungul clădirii, se scufundă într-o piscină printre înotători și apare pe terasa vecină, într-o mișcare neîntreruptă de cîteva minute.

Această analiză a rolului creator al camerei este urmarea logică a capitolului precedent și constituie un studiu practic al imaginii înțeleasă ca element de bază al limbajului cinematografic. Ea scoate în relief evoluția progresivă a imaginii de la *static* la *dinamic*. Etapele succesive ale descoperirii procedeelor filmice de expresie corespund, desigur, unei eliberări tot mai extinse de obstacolele opticii teatrale și instaurării unei viziuni din ce în ce mai specific cinematografice.

Se poate vorbi, în același timp, de o *structură plastică a imaginii*, — concept static, în măsura în care imaginea se înrudește, la început, cu un

tablou sau cu o gravură — și de o *structură dinamică* pentru că asistăm la o dinamizare progresivă a procedeelor de filmare: *unghiuri neobișnuite, gros-planuri, mișcări de aparat, profunzime a cîmpului* (asupra cărora vom reveni).

Dar nu vom obosi să subliniem faptul că ecranul definește un spațiu privilegiat, al cărui cadru trebuie să rămînă pur virtual și care trebuie să fie o deschidere asupra realității și nu o închisoare dreptunghiulară: spectatorul nu trebuie să uite niciodată că restul realității continuă să existe undeva și că poate în orice moment să intre în cîmpul camerei de luat vederi; imobilismul și rigiditatea compoziției interne a imaginii sînt, deci, dușmani periculoși ai osmozei dialectice care trebuie să existe între aceasta și totalitatea universului dramatic.

În sfîrșit, să nu uităm că imaginea nu poate fi luată în considerație *în sine*, ci că ea își are locul, în mod obligatoriu, într-o continuitate: ajungem astfel la noțiunea foarte importantă de *montaj*, care va face, mai departe, obiectul unei lungi analize ¹.

¹ S-ar putea defini o poziție *neutră* a diferitelor elemente ale limbajului filmic, între *descriptiv* și *expresiv*, între *obiectiv* și *subiectiv*. Planul de durată medie (aproximativ zece secunde) n-are în sine vreo valoare semnificativă deosebită (independent de conținutul său): dincoace de această durată medie (*planul scurt, flash-ul*) și dincolo de ea (*planul lung*), adaugă, după cum am văzut, o tonalitate nouă conținutului figurativ al imaginii. Planul filmat la distanță medie (de exemplu *planul american*) are, de asemenea, o valoare neutră: dincoace de această distanță (*gros-planul, insertul*) și dincolo de ea (*planul general*), el capătă o valoare expresivă suplimentară. La fel, în ceea ce privește mobilitatea aparatului, putem admite că mișcările lente sînt pur descriptive: din contra, dincoace de această lentoare (*planul fix*) și dincolo de ea (*mișcările rapide*), comportamentul camerei introduce o dramatisare nouă. Altfel spus, cînd aparatul oferă un alt punct de vedere asupra lumii decît acela pe care îl avem în mod obișnuit (și numai atunci), ia naștere cu adevărat limbajul filmic propriu-zis.

ELEMENTELE FILMICE NESPECIFICE

În acest capitol sînt analizate un anumit număr de elemente materiale care participă la crearea imaginii și a universului filmic, așa cum apar acestea pe ecran.

Se spune că respectivele elemente sînt *nespecifice* pentru că ele nu aparțin propriu-zis artei cinematografice, ci sînt folosite de alte arte (teatru, pictură).

Iluminatul

Constituie un factor hotărîtor în crearea expresivității imaginii. Totuși, importanța îi este contestată și, deoarece el contribuie mai ales la crearea „atmosferei” — element greu de supus analizei — rolul lui nu e vădit în ochii spectatorului neavizat; pe de altă parte, în majoritatea filmelor actuale, se manifestă o grijă deosebită pentru respectarea veridicității în ceea ce privește iluminatul, iar o concepție sănătoasă asupra realismului tinde să elimine folosirea lui exagerată și melodramatică.

Mă rezum la un cuvînt despre *iluminarea*, prin definiție *naturală*, cel puțin în teorie, a scenelor turnate în „exterioare”: spun „în teorie”, pentru că cea mai mare parte a scenelor de zi sînt filmate

cu ajutorul proiectoarelor sau al ecranelor reflectorizante. Trebuie notat îndeosebi caracterul absolut anti-natural al scenelor de noapte: ele sînt deseori strălucitor iluminate chiar dacă realitatea nu comportă nici o sursă luminoasă. Astfel, în *Touchez pas au grisbi* (*Nu pune mîna pe gologani*), de exemplu, bătălia nocturnă între cele două bande rivale este puternic luminată, cu toate că se petrece în plin cîmp. Acest non-realism are, desigur, motive tehnice imperioase (este absolut necesar ca pelicula să fie impresionată — să notăm dealtfel că noile pelicule ultrasensibile permit turnarea scenelor de noapte în condiții mult mai realiste), dar mai e justificat și prin dorința de a se obține un bun contrast fotografic, de a se modela negrul și albul în efecte savante; fotogenia luminii este o sursă fecundă și legitimă a prestigiului artistic al unui film și, în definitiv, un iluminat artificial este preferabil, vorbind din punct de vedere estetic, unui iluminat verosimil, dar deficient.

Operatorul dispune de cea mai mare libertate de creație în cazul iluminatului scenelor de interior. Genul acesta de iluminat nefiind dictat de legi naturale (vreau să spun: supuse determinismului naturii), nici o limită de verosimilitate nu vine, practic, să contracareze imaginația creatorului. *Iluminatul*, scrie Ernest Lindgren, *servește la definirea și modelarea contururilor și a planurilor obiectelor, la crearea impresiei de profunzime spațială, la realizarea unei atmosfere emoționale și chiar a unor efecte dramatice.*¹

La început, și atîta timp cît filmele au fost turnate în aer liber sau în studiouri cu pereți de sticlă, posibilitățile expresive ale iluminatului artificial au fost cu totul necunoscute. Cînd acesta a început să fie folosit, către 1910, în Franța, în Danemarca și în Statele Unite, totul se baza aproape numai pe considerații de verosimilitate materială. Se pare că de la *The Cheat* (*Stigmatizată*, 1915) trebuie datată adevărata descoperire a

¹ *The art of the film*, p. 129.

efectelor psihologice și dramatice ale iluminatului: în această dramă sumbră, a pasiunii și geloziei, luminile violente, șlefuiind umbrele, intervin ca un factor de dramatizare.

Totuși, în școala germană¹ trebuie căutată originea unei indiscutabile magii a luminii, a cărei tradiție se menține încă în zilele noastre, în special în cinematograful american, unde a fost adusă de realizatorii de origine germanică, precum Fritz Lang, Sternberg sau Siodmak și de numeroși operatori. Lotte Eisner semnalează influența considerabilă a celebrului om de teatru german Max Reinhardt asupra tinerei cinematografii de peste Rin și insistă în legătură cu existența unei lungi tradiții germanice: „*Sufletul faustic al nordicului se lasă pradă spațiilor ceoase, în timp ce Reinhardt își făurește lumea magică prin intermediul luminii, întunericul servind numai ca element de contrast. În aceasta constă dubla moștenire a filmului german.*”² O operă ca *Sylvester (Noaptea Anului nou)* (1923) constituie apogeul acestui „*stimmung*” al clar-obscurului, atât de caracteristic perioadei filmului mut din Germania: Lotte Eisner notează că scenaristul Carl Mayer indicase foarte precis, pentru fiecare plan, luminile în măsură să creeze atmosfera; acțiunea se desfășoară în întregime noaptea, în sala afumată și destul de zgircit luminată a unei tavernă populare: unitatea de timp (cîteva ore), de loc (aproape completă: taverna, locuința patronilor, cîteva exterioare de stradă, cu ferestrele puternic luminate ale unui mare hotel), de acțiune, de tonalitate fizică (noaptea) și psihologică (pesimism, fatalitate) face din acest film o remarcabilă reușită de „punere în scenă a ambianței”.

Această caracteristică o regăsim într-o mare parte a producției americane. Fără să mai vorbim

¹ *Expresionismul și Kammerspiel-ul se caracterizează prin „folosirea expresivă a luminii”* (a se vedea G. Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*).

² *L'Ecran démoniaque*, p. 32.

de Ford și de Lang de dinainte de război, toată școala contemporană a „filmului negru” și a „filmului realist” (inaugurată simultan, în 1941, prin *Maltese Falcon* — *Șoimul blestemat* și *Cetățeanul Kane*, dar al cărei adevărat început datează din anii 1944—45) este obsedată de problemele iluminatului, pe care le rezolvă într-o manieră „expresionistă”. Pesimismul profund (cel puțin în filmele care se vor lucide și conștiente) determină cinematograful american să aleagă circumstanțe și decoruri cu tonalitate tragică: astfel, noaptea, în afară de simbolismul său, îi lasă operatorului și o libertate totală în privința compunerii luminilor. Un caz tipic este acela din *Crossfire (Focuri încrucișate)*, film ce se desfășoară în întregime noaptea și unde lămpi supravoltate dezumanizează chipurile și ciopirțesc suprafețele în pete strălucitoare sau întunecate: folosirea brutală a luminii contribuie din plin la crearea impresiei de constrângere sufocantă care impregnează drama. La fel, un film ca *The Killers (Uciagașii)*, unde luminile participă direct la violența acțiunii, printr-un fel de brutalizare a ființelor și a lucrurilor, caracterizează stilul „germanic” pe are îl găsim nu numai la Welles, Huston, Dmytryk și Siodmak, dar și la Dassin, Robson, Kazan și Wilder. Nici Europa n-a scăpat de această influență, și un film ca *Al treilea om* oferă un astfel de exemplu, împins pînă la caricatura involuntară, în timp ce, în Germania, Staudte regăsea cu ușurință în *Die Mörder sind unter uns (Asasinii printre noi)* marea tradiție a clar-obscurului.

Utilizarea surselor luminoase nefirești sau excepționale poate crea cele mai diferite efecte. Un exemplu concudent îl constituie secvența de început din *Cetățeanul Kane*, în momentul cînd sala de proiecție în care discută redactorii jurnalului de actualități nu este luminată decît de raza care vine dinspre cabina operatorului: capul redactorului șef e ascuns cu totul în întuneric, în timp ce colaboratorii sînt luminați violent; apoi, într-un

lat plan, toate siluetele se detașează pe ecran ca tot atâtea umbre chinezești.

Folosirea umbrelor mișcătoare a fost, desigur, o modă introdusă de expresionism. Umbrele pot avea o semnificație eliptică și constituie un puternic factor de neliniște, prin necunoscutul amenințător pe care îl lasă să se întrevadă: astfel apar silueta asasinului din *Scarface*, înaintind spre victima neputincioasă, sau umbra din *M / Un oraș caută un criminal*, profilindu-se pe afișul care anunță recompensa pusă pe capul său. Dar umbrele mai pot îmbrăca și o valoare simbolică, iar acest aspect este mult mai interesant: astfel, umbra lui Napoleon triumfător se detașează pe o hartă a Europei (*Contesa Walewska*), în timp ce aceea a lui Kane așternută pe chipul Susanei simbolizează neputința tinerei femei de a rezista voinței tiranicului său soț. În sfârșit, un cuvânt despre folosirea surselor luminoase mobile, care permit producerea unor efecte deosebit de puternice: în *The Wind (Vintul)* de Sjöström, o lampă agitată fără încetare de furtună transmite obiectelor o viață fantomatică și iluminează cu fulgerări sinistre fața terorizată a Lillianei Gish; un procedeu identic, dar voit, se întâlnește în *Le Corbeau (Corbul / Scrisori anonime)*, și efectul obținut constituie o demonstrație practică asupra relativității adevărului; în *Anna Karenina* și în *Scurtă întâlnire*, reflexele luminilor unui tren pe chipul celor două femei gata să se sinucidă sugerează admirabil lupta tragică între lehamitea de viață și dorința de a trăi.

Trebuie subliniată însă aici reacția *antiexpresionistă* manifestată în materie de iluminat de neo-realismul italian; începând din anii '44-'45, filmele italiene au pus din nou la loc de cinstă iluminatul plat și cu puține contraste, în stilul „jurnalului de actualități”, și și-au manifestat refuzul față de orice dramatizare artificială a luminii.

La sfârșitul acestui capitol, se pare că am putea largi intrucitva subiectul nostru, evocând credințe vechi de când lumea. Oare rolul diabolic și misterios al umbrelor nu se bazează pe neliniștea ancestrală a oamenilor în fața întunericii? Ecranul pare să dea din nou viață tuturor miturilor milenare despre lupta omului împotriva tenebrelor și a misterelor lor, despre veșnica înfruntare dintre bine și rău. Pe de altă parte, predilecția realizatorilor pentru iluminatul violent și umbrele adinci nu izvorăște oare din faptul că se re-creează pe ecran înseși condițiile și ambianța spectacolului cinematografic: întuneric, fascinație a luminii, univers închis și protector, acel climat minunat și copilăresc pe care îl constituie cadrul, prin esență regresiv (adică îndreptat spre interiorizare și contemplație), al hipnozei filmice?

Costumele

Fac parte, în aceeași măsură ca și iluminatul sau dialogurile, din arsenalul mijloacelor filmice de expresie. Folosirea lor de către cinematograful nu este fundamental deosebită de aceea din teatru, cu toate că ele sînt în general mai realiste și mai puțin simbolice pe ecran decît pe scenă, datorită vocației însăși a celei de-a șaptea arte.

„Într-un film, scrie Lotte Eisner, *costumul nu este niciodată un element artistic izolat. Trebuie să-l luăm în considerație prin raportare la un anumit stil al regiei, căruia poate să-i mărească sau să-i diminueze efectul. El se va detașa pe fondul diferitelor decoruri pentru a pune în valoare gesturile și atitudinile personajelor, conform ținutei și expresiei acestora. El își va imprima nota specifică prin armonie sau prin contrast, în gruparea actorilor și în ansamblul unui plan. În sfârșit, prin intermediul unei iluminări sau a alteia, va putea fi modelat, pus în valoare, reliefat de lumină sau eclipsat de umbră.*”¹ Claude Autant-Lara,

¹ „Revue du Cinéma”, numărul consacrat costumului, 1949, p. 68.

care a fost desenator de costume înainte de a deveni regizor, notează că „în cinematograf, creatorul de costume trebuie să îmbrace caractere”, iar Jacques Manuel scrie, la rîndul său: „Orice îmbrăcăminte devine pe ecran costum, pentru că, depersonalizînd actorul, caracterizează «eroul»... Dacă vrem să socotim cinematograful drept un ochi indiscret care dă tîrcoale omului, prinzîndu-i atitudinile, gesturile, emoțiile, trebuie să admitem că veșmintul este acela care se află cel mai aproape de individ, cel care, împrumutîndu-i forma, îl înfrumusețează sau, dimpotrivă, îl individualizează și îi confirmă personalitatea.”¹

Se pot defini trei tipuri de costume de cinema:

1. **Realiste**: conforme adică realității istorice, cel puțin în filmele unde creatorul de costume se referă la documente de epocă și face ca grija pentru exactitate să treacă înaintea pretențiilor vestimentare ale vedetelor. (Să cităm, ca exemplu de reconstituire scrupuloasă, *La Kermesse héroïque* (Chermeza eroică / Nevestele șirete).

2. **Para-realiste**: adică realizatorul costumelor s-a inspirat din moda epocii, dar procedînd la o stilizare; exemple: *Die Nibelungen* (Nibelungii), *La Passion de Jeanne d'Arc* (Patimile Ioanei d'Arc), *Ivan Grozni* (Ivan cel Groaznic), *Det Sjunde Insejlet* (A șaptea pecete), *Vredens Dag* (Ziua miniei). Grija pentru stil și pentru frumusețe o învinge pe cea pentru exactitate pur și simplu; costumele au atunci o eleganță în afara timpului: *Romeo and Juliet* (Romeo și Julieta) de Cukor, *Othello* de Welles, *Shichinin no Samurai* (Cei șapte samurai), *Marguerite de la nuit* (Margareta nopții).

3. **Simbolice**: adică exactitatea istorică nu prezintă importanță, iar costumul are înaintea de toate sarcina de a traduce în mod simbolic caractere, tipuri sociale, sau stări sufletești; ne gîndim la versul lui Victor Hugo:

¹ *Idem*, pp. 3 și 4.

„Vêtu de probité candide et de lin blanc.”

Iată, de exemplu, severele uniforme de sclavi ale muncitorilor din *Metropolis*, zdrențele pito-rești ale cerșetorilor din *Die Dreigroschenoper* (Opera de trei parale), albul plin de cruzime al uniformelor bogate ale cavalerilor teutoni din *Alexandr Nevski*.

Iată costumul impecabil al lui Max Linder, „bulevardist” elegant și înstărit, bulendrele decorate și jalnice ale lui Charlot — paria mereu prigonit, înzorzonarea ameteitoare și sugestivă a vampi: Îngerul albastru, *The Devil is a Woman* (Capriciu spaniol), *Gilda*.

Cîteodată costumul joacă în acțiune un rol de-a dreptul simbolic, cum e cazul uniformei strălucitoare a portarului din *Ultimul dintre oameni*, ce i-a fost luată după concediere, dar pe care va merge s-o fure într-o seară, ca să asiste, apoi, în toată măreția, la nunta fiicei lui; sau mantaua pentru care trăiește și moare, fără să fi avut timpul să se bucure de ea, nenorocitul funcționar din filmul lui Lattuada, după Gogol. În sfîrșit, de cîțiva ani, datorită culorii, pictorul de costume poate crea efecte psihologice foarte semnificative, dintre care unul ne este descris de Anne Souriau: e vorba despre evoluția sentimentală a personajului Marian (*The Adventures of Robin Hood* — Aventura lui Robin Hood), care, făcînd parte mai întîi din tabăra lui Gins-bourne, și îmbrăcată, ca și acesta, în roșu, se apropie încetul cu încetul de Robin și, printr-un fel de mimetism vestimentar, va sfîrși prin a se îmbrăca, asemeni popularului erou, în tonuri deschise, în care domină verdele¹.

Decorurile

În film decorurile (sau: decorul) au mult mai multă importanță decît în teatru. O piesă poate fi perfect jucată într-un decor extrem de schematic

¹ *L'univers filmique*, pp. 95—96.

și chiar în fața unei simple cortine, în timp ce o acțiune cinematografică nu poate fi deloc concepută în afara unui cadru real și autentic: realismul care decurge din obiectul filmării pare să reclame, în mod obligatoriu, realismul cadrului și al ambianței.

În cinematografie, conceptul de *decor* cuprinde atât peisajele naturale, cât și construcțiile realizate de mîna omului.

Decorurile, fie că sînt *interioare* sau *exterioare*, pot fi *reale* (adică pot exista înainte de turnarea filmului) ori *construite* în studio (în interiorul studioului sau în aer liber, tot în incinta acestuia).

Decorurile se construiesc în studio fie din necesitatea reconstituirii ambianței de epocă: *Ben Hur*, *Alexandr Nevski*, *Notre-Dame de Paris*, *Les Enfants du Paradis* (*Copiii Paradisului / Oameni și măști*), *Gervaise*, fie din motive de economie (de exemplu, contrar aparențelor, pentru *Porțile nopții*, a costat mai puțin reconstituirea în studio a unei părți din stația de metro Barbès decît filmarea la fața locului).

Dar se recurge la construirea decorurilor și de dragul simbolismului, din grija pentru stilizare și pentru semnificație: *Das Kabinett des Doktor Caligari* (*Cabinetul doctorului Caligari*), *Metropolis*, *Aurora*, *Patimile Ioanei d'Arc*, *Le notti bianche* (*Nopți albe*) și aproape toate filmele lui Clair, Carné, Stroheim, Sternberg.

Putem defini cîteva concepții generale asupra decorului:

① *Realistă*: este, de pildă, aceea a lui Renoir, a majorității realizatorilor italieni, sovietici și americani. În această perspectivă, decorul n-are altă implicație decît propria lui materialitate, el nu înseamnă decît ceea ce este.

② *Impresionistă*: decorul (peisajul) este ales în funcție de dominantă psihologică a acțiunii¹,

¹ În virtutea unui simbolism, uneori destul de elementar. Iată un mic catalog al decorurilor și sensului lor psiho-

condiționează și reflectă în același timp drama personajelor; este *peisajul-stare de spirit*, drag romanticilor. Iată, ca exemplu, cîteva utilizări deosebite de fericite ale decorurilor naturale: un deșert bintuit fără încetare de furtuni de nisip (*Vîntul*), sălbăticia și torida Vale a Morții (*Rapacitate*), muntele impasibil și ucigaș (*Der weisse Rausch — Infernul alb*), marea necuprinsă (*The Long Voyage Home — Lungul drum spre casă*), labirintul mlaștinilor Padului (*Paisă*), bogăția naturii-mame (*Pămînt, Vozvrășcenie Vasilia Bortnikova — Reîntoarcerea lui Vasili Bortnikov*), ploaia neconținută (*O plajă atât de drăguță și mică*), zăpada rece și sufocantă (*Hakuchi — Idiotul de Kurosawa*), natura nepăsătoare și tăcută (*Journal d'un curé de campagne — Jurnalul unui preot de țară*), pădurea de nepătruns și ucigașă (*La Mort en ce jardin — Moartea în această grădină*), malurile Padului pierdute în ceață (*Il Grido — Strigătul*), o plajă voluptuoasă (*Remorchere, Plasa*), tristă (*I Vitelloni*), sau dureroasă (*La Strada*).

Totuși, se poate distinge aici o tendință senzualistă (de exemplu Donskoi, Dovjenko, Renoir, Buñuel, Rossellini) și o tendință mai degrabă intelectualistă, obiectivistă (Bresson, Antonioni, Fellini, Visconti).

③ *Expresionistă*: în timp ce decorul impresionist este, în genere, natural, cel expresionist este aproape totdeauna creat în mod artificial, în vederea sugerării unei impresii plastice în concordanță cu dominantă psihologică a acțiunii.

Expresionismul este bazat pe o viziune subiectivă asupra lumii, exprimată prin deformări și stilizări simbolice. În legătură cu aceasta, iată

logic: mare și plajă (voluptate, libertate, exaltare, nostalgie), munte (puritate, noblețe), deșert (solitudine, desperare), oraș (violență, singurătate), noapte (singurătate, confuzie), furtună (violență, voluptate), ploaie (tristețe), zăpadă (puritate, cruzime). Fellini a scris: „În toate filmele mele există un personaj care trece printr-o criză. Or, cred că ambianța cea mai propice pentru a sublinia o criză este o plajă sau o piață noaptea.” Și din nou: „Roma care apare în film nu este decît un peisaj interior” (în legătură cu *La dolce vita*).

un text foarte interesant dintr-un dublu punct de vedere: al istoriei și al esteticii. A apărut la începutul anului 1921, în primul număr al revistei „Cinéa“ (pe care o conducea Louis Delluc) și relatează impresia pe care a făcut-o în Franța primul film expresionist adus din Germania. Filmul, intitulat *Von Morgens bis Mitternacht* (Din zori și până-n miez de noapte), istorisește povestea unui casier de bancă, cuprins de febra emigrării spre ținuturile din sud și care fuge cu conținutul casei de bani, ca să-și trăiască viața: „Totul — scrie Ivan Goll — se desfășoară într-o atmosferă febrilă și iată că un mare și tânăr regizor, Karl Heinz Martin, care face regie și la «Deutsches Theater» al lui Reinhardt, pune mîna pe subiect și, înconjurîndu-se de cei mai buni pictori din oraș, creează primul film expresionist cubist: adică toate peisajele, toate obiectele sînt mărite sau micșorate peste măsură în funcție de ideea scenei, totul văzut cu ochii halucinați ai casierului, ghișee de bancă ce se clatină, străzi strimbe, oameni care strigă toți ca nebunii, întregul suflet al eroului e repetat și transpus în lucruri, în forme, în atmosfera interioară a filmului.“

Se vede și în această perspectivă cum decorul este ales (și construit, de astă dată) astfel încît să joace rolul de contrapunct¹ simbolic al dramei sufletești.

Expresionismul este cel mai frumos titlu de glorie al cinematografului german. Conceptul aparține la origine picturii și a fost adus în cinematografie mai ales de către pictori și decoratori.

Aici se văd două tendințe principale. Mai întîi un expresionism pictural sau teatral, a cărui capodoperă este *Cabinetul doctorului Caligari*: un decor în totalitate artificial — unde regulile perspectivei sînt nesocotite, unde toate construcțiile sînt anapoda, unde umbrele și luminile sînt pictate (și a cărui excentricitate se justifică

prin faptul că filmul exprimă punctul de vedere al unui nebun) — ajunge să fie, prin prezența lui halucinantă și prin adecvarea la dramă, unul dintre cele mai surprinzătoare decoruri pe care cinematograful le-a oferit vreodată.

Cît despre expresionismul arhitectural, a cărui piesă de rezistență este *Moartea lui Siegfried*, el se caracterizează prin decoruri grandioase și maiestuoase, menite să glorifice acțiunea epică desfășurată în cadrul lor; sau, în cealaltă capodoperă a genului, care este *Metropolis* — printr-un extraordinar delir inventiv, unde fantasticul și gigantescul își dau friu liber; sau, în *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu, simfonia groazei*) — prin folosirea unor decoruri sinistre, din care oroarea și spaima izvorăsc de la sine. În acest domeniu, barocul se poate considera ca fiind foarte apropiat de expresionism, el traducîndu-se printr-o aglomerare cvasi-suprarealistă. Astfel, *The Lady from Shanghai* (*Doamna din Shanghai*), *Lola Montès*, *Popiel i diament* (*Cenușă și diamant*), *Idiotul* de Kurosawa și, în special, *The Scarlet Empress* (*Uraganul*) oferă exemple destul de edificatoare.

Dealtfel, se poate vedea în decorurile din *Prăbușirea casei Usher*, din *Patimile Ioanei d'Arc*², din *Quai des Brumes* (*Suflete în ceață*), din *Cetățeanul Kane*, de exemplu, o influență mai mult sau mai puțin directă a expresionismului. Aceasta este neîndoielnică — deși degenerată în mod bizar — în numeroase filme americane, unde intervin decorurile cele mai stranii sau cele mai fanteziste, ca un ieftin element de suspans: canale de scurgere, tunele, depouri de tramvaie, antre-

¹ De remarcat că expresionismul și barocul își dau friu liber în unele filme științifico-fantastice. În „*Kammerspiel*“, decorul ca atare se eclipsează, mărginindu-se să delimiteze un spațiu dramatic privilegiat, un fel de spațiu închis, în care pasiunile se exacerbează (*Noaptea Anului nou*).

² Hermann Warm, unul dintre autorii (cu Jean Hugo) decorurilor la *Jeanne d'Arc*, le desenase mai întîi pe acelea din *Caligari*.

¹ Numesc contrapunct, prin analogie cu muzica, punerea în paralel a două procedee expresive avînd același conținut semnificativ, dar în două registre plastice diferite.

pozite, poduri suspendate, metroul aerian și chiar Statuia Libertății; decorul Orașului tentacular este folosit din plin, orașul în tot ce poate avea el inuman, monstruos, abstract, cu spectrul *Metropolis*-ului planînd în permanență — a se vedea *Naked City* (Orașul fără mască), *Panic in the Street* (Panică pe stradă), *Un meci aranjat*, *Asphalt Jungle* (Jungla de asfalt), *On the Waterfront* (Pe chei)¹.

(Natural sau artificial, decorul joacă, deci, aproape totdeauna, un rol de contrapunct cu tonalitatea morală sau psihologică a acțiunii. Roger Munier scrie: „În adevăratul cinema, caldarîmul umed al străzii este acela care își amintește de crimă, valurile mării cele care ne vorbesc despre violență sau pasiune.”² Pavajul ud din *Suflete în ceață* sau din *Porțile nopții*, de exemplu, joacă un rol dublu: el indică locurile preferate ale dramelor romantico-expresioniste (portul, orașul) și conotează urîtenia, singurătatea, violența, disperarea, moartea. Pentru Roger Munier, „adevăratul cinematograf” este acela unde, spune el, „realitatea își oferă sie însăși propriul contrapunct”.

La sfîrșit, trebuie să spunem un cuvînt despre două teme folosite deseori în film. Mai întîi cea a oglinzii, fereastră deschisă spre o lume misterioasă și neliniștitoare (cf. oglinda unde protagonistul din *Der Student von Prag* — *Studentul din Praga* își vede dublura apărînd, ori aceea care, într-unul dintre episoadele din *Dead of Night* — *În inima nopții* restituie un trecut

¹ Trebuie să mai semnalăm cîteva interesante utilizări în tradiție expresionistă ale decorului: uciderea băiatului în tunelul cu fantome de la bilci (*Brighton Rock* — *Sîtnca din Brighton*) și urmărirea spionului în sala de cinema unde rulează un film cu gangsteri (*Saboteur* — *Sabotorul*); intervenția încă mai directă (și mai simbolică) a elementelor de decor: pianul mecanic derulîndu-se refrenul în timpul executării denunțatorului din *Pépé le Moko*, zarva insolită și derizorie a orchestrei de la manej în parcul de distracții bombardat (*Valahol Európában* — *Undeva în Europa*), urmărirea din clopotniță și uciderea suspectului de către unul dintre personajele mecanice ale uriașului orologiu (*The Stranger* — *Criminalul*).

² *Contre l'image*, p. 19.

pe care îl reflecta nu demult), sau martor nepăsător și crud al tragediilor omenesti (cf. cea în care se multiplică disperarea lui *Kane* și galeria de oglinzi care cîmpîrșește în mii de bucăți agonia solitară a *Doamnei din Shanghai*). Altă temă des folosită este aceea a scărilor. Utilizată ca structură ascendentă (fără îndoială prin asimilare cu *contra-plonjeul*), scara capătă un sens epic: a se vedea episodul asaltului unei case în ruină din *Bătălia Stalingradului*, sau scena asemănătoare a cuceririi Reichstagului din *Padenia Berlină* (*Căderea Berlinului*). Dimpotrivă, ca structură descendentă, ea conferă scenei o tonalitate tragică, așa cum o arată celebra secvență a împușcăturilor de la Odesa din *Crucișătorul Potiomkin*, ori secvența finală din *Sunset Boulevard* (*Bulevardul Crepusculului*), în cursul căreia Norma Desmond, halucînd, se crede reîntoarsă la vremea gloriei sale din perioada filmului mut și coboară scara cea mare a casei, sub lumina proiectoarelor, în fața camerelor de luat vederi ale jurnalelor de actualități¹.

Culoarea

Deși culoarea este o calitate naturală a ființelor și a lucrurilor care apar pe ecran, sintem îndreptățiți s-o analizăm separat, deoarece, timp de patruzeci de ani, cinematograful a fost, practic, redus la *alb și negru* și pentru că, pe de altă parte, cea mai bună utilizare a culorii nu pare să conștina în a o considera doar ca element susceptibil să mărească realismul imaginii.

Totuși, la început, doar în acest spirit Méliès, Pathé și Gaumont își colorau filmele, cu ajutorul batalioanelor de muncitoare care lucrau cu mina sau cu șablonul. Procedul n-a supraviețuit dezvoltării cinematografului, care făcea din ce în ce mai exorbitante cheltuielile, pe măsură ce filmele erau tot mai lungi și copiile tot mai numeroase.

¹ Cu toate acestea, într-un alt film sovietic, mai recent (*Nerazlucintie družia* — *Prieteni nedespărțiți*), regăsim aceleași scări mari din Odesa, de data asta coborîte în goană de o bandă veselă de școlari care pleacă în vacanță. Aceasta dovedește că sensul (tragic sau comic) al unui efect dramatic depinde de tonalitatea generală a filmului: aici acționează o lege fundamentală.

Până spre sfârșitul epocii filmului mut, n-au supraviețuit decât *virările*, care constau din vopsirea peliculei în diferite culori uniforme, având un rol pe jumătate realist, pe jumătate simbolic: albastru pentru noapte, verde pentru peisaje și, mai rar, roșu pentru incendii, catastrofe și revoluții. Recent, procedeul a fost refolosit cu un scop simbolic (*La Traversée de Paris — Străbătind Parisul*, Lotna).

(Redescoperirea culorii datează de la mijlocul anilor treizeci (în procedee asigurând mai întâi bicromia, apoi tricromia: în 1935 în S.U.A. (*Becky Sharp*), în 1936 în U.R.S.S. (*Solovei-Soloveușka — Privighetoare, dragă privighetoare*), apoi, în 1942, în Germania (*Die goldene Stadt — Orașul de aur*), iar generalizarea ei — de la mijlocul anilor cincizeci.

În imensa majoritate a cazurilor, producătorii n-au altă grijă decât cea a *realismului*, și este cunoscut sloganul „culorilor sută la sută naturale“, care la început a făcut furori. Totuși, adevărata *invenție* a culorii cinematografice datează din ziua când realizatorii au înțeles că aceasta nu avea nevoie să fie neapărat *realistă* (conformă adică realității) și că trebuie folosită înainte de toate (ca și alb-negrul) în funcție de valorile și implicațiile psihologice și dramatice ale diferitelor tonalități (culori *calde* și culori *reci*).

Folosirea culorii ridică un anumit număr de probleme.

Probleme tehnice: rămân încă multe de rezolvat, cu toate progresele deja înfăptuite. Cea a realismului culorilor: se știe că „*Tehnicolorul*“ păcătuiește deseori prin tonalități false și tipătoare. Cea a stabilității: „*Agfacolorul*“ și toate procedeele care derivă din el („*Eastmancolor*“, „*Sovcolor*“, „*Gevacolor*“, „*Ferraniacolor*“) dau tonalități mai veridice și mai nuanțate, dar suferă de o lipsă de stabilitate ce provoacă autodistrugerea chimică a culorilor; în special „*Sovcolorul*“, ale cărui culori sînt la început foarte frumoase, este deoseori victima acestei fragilități. Până la

urmă, „*Eastmancolorul*“ dă în general cele mai bune rezultate, dar prezintă pericolul unui oarecare pitoresc superficial și al unei uniformități regretabile cînd este folosit într-un scop doar figurativ și nu *expresiv*.

Probleme psihologice: toate experiențele fiziologice și psihologice dovedesc că percepem mai puțin culorile decât *valorile*, adică relativele diferențe de iluminare dintre părțile aceluiași subiect; astfel *alb-negrul*, care nu cunoaște decât valorile, își găsește o justificare *a posteriori*. În orice caz, absența culorilor este una dintre convențiile cele mai puțin discutabile ale cinematografului ¹.

În percepția auditivă se produce o selecție diferențiată a zgomotelor, în funcție de interesul și de atenția noastră: de ce n-ar fi la fel și pentru culoare? Or, prea adesea, intensitatea și brutalitatea culorilor (pentru a nu vorbi de neverosimilitatea lor) ni le impun atenției în mod supărător. Pe scurt, se produce o adevărată fixație a ochiului spectatorului prin și pe culori: nu arareori vedem cum publicul aplaudă în mod spontan apusuri de soare scaldate în roșu aprins, indigo și galben; alb-negrul are mult mai mult prestigiu estetic decât culorile proaste. În orice caz, culorile accentuează considerabil *picturalitatea* imaginii (îndreptînd-o spre pictură), deci și imobilismul filmului, prin împovărarea pe care i-o conferă acestuia fascinația și senzualitatea lor și care pare să impună povestirii un fel de stagnare legată inevitabil de contemplarea pe care ele o inspiră și al cărei farmec realizatorul nu dorește să-l destrame.

Probleme estetice:

a. Aceea de a se justifica însăși prezența culorii: în virtutea a tot ce are superficial, entuziast și feeric, culoarea se impune cu succes în filmele exotice: *Jigoku mon* (*Poarta infernului*), *The River* (*Fluviul*), *Goha*, *Orfeu Negro*; în fil-

¹ A se vedea E. Morin, *op. cit.*, pp. 141—142.

mele non-realiste: *Sadko*, *Henry V*, *Le Ballon rouge* (Balonul roșu); în musicaluri: *An American in Paris* (Un american la Paris), *The Band Wagon* (Orchestra ambulantă), *Singing in the Rain* (Cântind în ploaie); în comediile americane: *Artists and models* (Artiști și modele), *The designing Woman* (Femeia intrigantă); sau franceze: *Zazie dans le métro* (Zazie în metro), *Une femme est une femme* (O femeie este o femeie), în filmele de aventuri și în westernuri.

Dar există subiecte care nu par să aibă nevoie de culoare: războiul, moartea¹, violența, groaza — ce interes ar fi suscitât culoarea în filme ca *Raduga* (Curcubeul), *Ostatni etap* (Ultima etapă), *Focuri încrucișate* sau, *Les Diaboliques* (Diabolicii); subiectele strict psihologice — *Scurtă întâlnire*, *Les Enfants terribles* (Copiii teribili), *Jurnalul unui preot de țară*.

• Aceea privind concepția asupra rolului culorii în cinema: cel mai adesea, culoarea trebuie, inevitabil, să fie realistă, dar poate rezulta și dintr-o creație deliberată: Antonioni a repetat în culori false decorurile și obiectele naturale din *Il deserto rosso* (Deșertul roșu).

Dar perceperea culorii este, înainte de toate, un fenomen afectiv: „Mai întâi trebuie să ne gândim la sensul culorii“, scria Eisenstein, și lui îi datorăm utilizarea ei genial de îndrăzneată (în scurtul pasaj în culori din *Ivan cel Groaznic*), partea a doua, într-o perspectivă de contrapunct totodată psihologic, dramatic și muzical. Scenele de ospăț și de dans sînt tratate într-o dominantă de roșu strălucitor; apoi, cînd pretendentul, îmbrăcat în bătaie de joc în veșminte de țar, își amintește că un regicid așteaptă în catedrală și înțelege că,

¹ Alain Resnais a folosit în pateticul său *Noapte și ceață* un procedeu care confirmă acest fapt evident: imaginile vizitei actuale la Auschwitz sînt în culori, dar documentele de epocă sînt alb-negru. Se spune că Picasso își concepușe inițial celebra pînză *Guernica* în culori, dar pînă la urmă s-a mărginit la alb și negru.

dintr-o confuzie, el însuși va fi victima acestuia, pe față i se citește teama, întărită printr-o glacială dominantă albastră. Este limpede că — fără să cădem într-un simbolism elementar — culoarea are o remarcabilă valoare psihologică și dramatică: în acest sens, pionierii au fost sovieticii; filmele *Miciurin* (*Un vis împlinit*) și *Reîntoarcerea lui Vasili Bortnikov* au constituit niște reușite remarcabile în utilizarea culorii cu rol de contrapunct plastic la drama personajelor, prin intermediul decorului natural. Culoarea și-a găsit o justificare analogă în cîteva excelente filme romantice: *La Carrosse d'or* (Caleșca de aur), *Senso*, *Giulietta e Romeo* (Romeo și Julieta) de Castellani, *Othello* de Iutkevici, *Une vie* (O viață), *Sorok pervii* (Al patruzeci și unulea) și baroce: *Margareta nopții*, *Lola Montès*, *Sait-on jamais* (Nu se știe niciodată), *A double tour* (De două ori), *Lotna*.

Se pare, deci, că utilizarea bine gândită a culorii trebuie să nu fie realistă (sau nu numai realistă), ci expresivă și simbolică, în același mod, dealtfel, în care alb-negrul transpune și dramatizează lumina.

Ecranul de format mare

De cîteva ani au văzut lumina zilei diferite procedee de realizare a unui „ecran mare“. Unele („Cinerama“, „Vistavision“) au avut, mai presus de orice, scopul să mărească suprafața imaginii, păstrîndu-i în același timp claritatea și luminozitatea, ceea ce în principiu este o contradicție.

Dimpotrivă, „cinemascopul“, „panoramicul“ (și toate procedeele anexe) prezintă interes, deoarece modifică, mai mult sau mai puțin, formatul imaginii și deci ne oferă o nouă și originală deschidere asupra lumii.

Totuși, formatul acesta prezintă cîteva inconveniente. Spre deosebire de ecranul obișnuit, el

nu corespunde formatului cîmpului nostru vizual real, și atenția riscă să se disperseze. În plus, el dă cu ușurință o impresie de sufocare, lăsînd să se vadă lumea printr-o fereastră lipsită în mod supărător de dimensiunea ei verticală. Necesitatea de a „umple“ un cadru atît de vast atrage după sine invadarea ecranului de către o ambianță materială ce riscă să capete o însemnătate pe care acțiunea nu i-o conferă în mod obligatoriu. Latura spectaculoasă a cinematografului ajunge astfel să se consolideze, și uneori în detrimentul interiorizării, ca urmare a unei puneri în scenă mai teatrale, concepute mai mult în lărgime decît în adîncime.

Ecranul lat nu pare, deci, prielnic subiectelor cu dominantă psihologică și spațiilor dramatice închise. Totuși, introduce uneori un sentiment de dezrădăcinare și de bizarerie, și constituie un factor de intensificare dramatică¹, permițînd cadrele „anormale“, de exemplu chipuri tăiate sus și jos.

În schimb, se impune cu putere pentru toate subiectele la care spațiul condiționează sau determină acțiunea (westernuri, aventuri pe mare) și pentru filmele de spectacol (balet, circ).

Adevărata soluție constă, desigur, în *ecranul variabil*, care s-ar deschide și s-ar închide în funcție de necesitățile dramatice și spectaculare ale fiecărei secvențe². Sistemul „Polyvision“ al lui Abel Gance schițează soluția (a se vedea celebra secvență a „Campaniei din Italia“ din *Napoleon*), dar rămîne un procedeu delicat din punct de vedere tehnic (trei ecrane, deci trei camere de luat vederi); pe de altă parte, trebuie

¹ Unele rezerve de principiu sînt acum învechite, datorită progreselor rapide înregistrate de realizatori în folosirea ecranului mare: în opoziție cu ceea ce se gîdea pînă nu de mult, „cinemascopul“ permite foarte bine *gros-planurile*.

² În *Lola Montès*, Max Ophüls a folosit, de fapt, *ecranul variabil*, lăsînd în întineric extremitățile *ecranului cinemascop*, atunci cînd voia să concentreze acțiunea și atenția.

subliniat că Abel Gance nu l-a întrebuințat ca un simplu procedeu de lărgire a cîmpului imaginii (imagine unică pe trei ecrane, ca pentru „Cinerama“), ci sub forma a trei imagini juxtapuse, dintre care cele două laterale (asemănătoare și simetrice) intră în rezonanță (contrapunct psihologic și plastic) cu aceea din mijloc, unde este centrată semnificația dramatică a secvenței¹.

Cît despre *relief*, acesta nu a fost niciodată altceva decît o curiozitate. Dealtfel, adevăratul relief cinematografic nu este oare *adîncimea cîmpului*?²

Jocul actorilor

Iată-ne, se pare, de data asta, destul de departe de limbajul cinematografic. Și totuși îndrumarea actorilor este unul dintre mijloacele pe care cineastul le are la dispoziție pentru a-și crea universul filmic personal. De aceea este obligatoriu să examinăm pe scurt aportul actorilor la film.

În ciuda aparențelor, jocul actorilor de cinema n-are decît puține legături cu al celor de teatru, pentru că, în cele două cazuri, condițiile spectacolului sînt foarte diferite. Silit să joace pentru un public aflat relativ departe și care îl vede sub același unghi pe durata întregii piese, actorul de teatru este obligat să-și *exagereze* jocul (pentru a-l face sesizabil celor mai îndepărtați spectatori) și să-l *stilizeze* (pentru a ușura înțelegerea și a evita gesticulația și caricatura). În cinematograful, dimpotrivă, camera de luat vederi își asumă sarcina de a evidenția foarte bine expresiile și gesturile, apropiindu-se să le înregistreze în *gros-plan* sau arătîndu-le sub unghiul cel mai

¹ În legătură cu acest subiect, a se vedea studiile lui Ph. Esnault („Photo-Cinéma“, nr. din dec. 1956) și ale lui P. Raibaud („Education et Cinéma“, nr. din ian.-febr. 1957).

² A se vedea E. Morin, *Op. cit.*, pp. 143—144.

potrivit; în cinema, cea mai discretă coborire a pleoapelor și surisul cel mai fugitiv sînt mimici clar descifrabile; nuanța și interiorizarea constituie o regulă.¹

Putem defini în mod schematic, fără a lua în considerație întrepătrunderile evidente, diferite concepții cu privire la jocul actorilor:

— *hieratic*: stilizat și teatral, îndreptat spre epopee și supraomenească (*Ivan cel Groaznic*);

— *static*: accentul cade mai ales asupra ponderii fizice a actorului, asupra prezenței lui, a modului de a se impune de cum apare (*Jannings*, *Raimu*, *Gabin*, *Bogart*, *Cooper*, *Welles*, *Laughton*)²;

— *dinamic*: caracteristic filmelor italiene, corespunde, desigur, temperamentului mediteranean, cu toate că unii realizatori, ca *Visconti* și *Antonioni*, îl resping cel mai adesea;

— *frenetic*: este stilul curent al cinematografului japonez, unde imprecizia se adaugă celei mai nebunești gesticulații (la *Kurosawa* de pildă);

— *excentric*: să ne amintim stilul de joc practicat în anii douăzeci de școala sovietică a F.E.K.S. („Fabrica actorului excentric”); el avea ca scop să exteriorizeze și să sublinieze violența acțiunii sau bizareria ei: *Șineli (Mantaua)*, *Novii Vavilon (Noul Babilon)*.

Independent de aceste concepții generale, oferite ca reper, trebuie să subliniem că jocul actorilor poate fi adaptat unor scopuri dramatice proprii. Astfel, jocul interiorizat, practicat în filmele lui *Dreyer* și *Bresson*, de exemplu, este unul dintre elementele constitutive (la fel ca decorul

¹ Nu este de prisos să notăm că noțiunea de „mare actor de cinema” este foarte diferită de aceea de „mare actor de teatru”. Ceea ce îi desparte nu este talentul, ci *fotogenia*, definitorie pentru *vedetă*. În fața acestui fenomen, care sfidează analiza, îndrumarea actorilor rămîne un fapt secundar.

² Putem adăuga acestei concepții stilul „Actor’s Studio”, elaborat pînă la detaliu și, în același timp, masiv în ansamblu.

sau montajul) ale unui univers plastic și psihologic elaborat cu grijă și în mod deliberat. La fel, dar în vederea unor scopuri opuse, s-a putut recurge la un joc *exasperat* pentru a se exprima vitalitatea — *Due soldi di speranza (De doi bani speranță)*, neliniștea (*Lola Montès*), sau isteria (*Bellissima*).

ELIPSELE

Jacques Feyder scria: „Principiul cinematografic este sugestia” și s-a spus deseori că arta cinematografică este o artă a elipsei. Într-adevăr, cine poate foarte mult, poate foarte puțin. Fiind în stare să arate orice și cunoscînd extraordinarul coeficient de realitate cu care este înzestrat tot ceea ce apare pe ecran, cineastul poate și trebuie să recurgă la aluzie și să se facă înțeles cu ușurință.

Dealtfel, elipsa intră în mod necesar în componența faptului artistic cinematografic ca și al celorlalte arte, pentru că în momentul în care există activitate artistică, există și opțiune. Cineastul, ca și dramaturgul sau romancierul, alege elementele semnificative și le ordonează într-o operă.

Am văzut cum imaginea era în același timp o decantare și o reconstituire a realității: operația este similară la nivelul operei considerate în totalitatea ei.

Din punctul de vedere al povestirii dramatice, operația aceasta se numește decupaj, și elipsa constituie aspectul lui fundamental. Noțiunea de decupaj — extrem de importantă, dar care rămîne virtuală pentru spectator — nu intră în preocuparea noastră decît din punctul de vedere al elipselor și al montajului (care reprezintă aspectul complementar al decupajului), el nefiind, în ultimă instanță, decît o simplă tehnică de asam-

blare, în măsura în care decupajul a fost elaborat cu suficientă precizie. Decupajul este o operație analitică, și montajul o operație sintetică, dar ar fi mai corect să spunem că și unul și celălalt sint două fațete ale aceleiași operații.

Descoperirea elipsei marchează un pas important în progresul limbajului cinematografic. Cel mai vechi exemplu pe care l-am găsit se află într-un film danez din 1911: o trapezistă geloasă pricinuieste moartea partenerului ei necredincios, lăsîndu-l să cadă în timpul unui salt, dar nu vedem din dramă decît trapezul care se leagănă gol (*De fire Diæele* (*Cei patru diavoli*); umbrele gratiilor unei celule se profilează pe silueta deținutului (*Stigmatizata*, 1915); din scena unei execuții capitale nu se văd decît reacțiile de pe fețele martorilor (*Barabbas*, 1919).

Capacitatea aceasta de evocare concisă este unul dintre secretele uluitoarei puteri de sugestie a cinematografului. Iată, în acest sens, cîteva exemple deosebit de reușite.

Este cunoscută celebra scenă din *Opinia publică*, unde eroul o regăsește pe tinăra femeie pe care o iubise pînă nu demult: nu știe care i-a fost viața particulară de după despărțirea lor, dar, fiindcă nu este căsătorită, el crede că poate relua idila intreruptă; iată însă că, în momentul cînd ea deschide un sertar, dinăuntru cade un guler bărbătesc. Ofițerul aviator din *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre* se trezește, după un chef nocturn, într-un pat pe care nu-l cunoaște și nu-și amintește de nimic; întrebîndu-se unde poate fi, cercetează patul: este un pat de femeie, bogat împodobit cu mătase și tul, de un lux aproape de prost gust; și deodată, cu un gest îngrijorat, ofițerul duce mîna la buzunarul pantalonului ca să-și verifice teancul de dolari. După ce o convinsese pe una dintre soții să-și scoată banii de la bancă, *Monsieur Verdoux* (*Domnul Verdoux*) îi urează noapte bună; a doua zi dimineața, coboară vesel la bucătărie și începe să așeze două tacîmuri pentru micul dejun;

dar, deodată, cu un gest disprețuitor, dă la o parte unul dintre tacimuri. La începutul filmului *O plajă atât de drăguță și mică*, când personajul interpretat de Gérard Philipe pășește instinctiv peste o treaptă ruptă a scării, înainte ca servitoarea să-i fi semnalat pericolul, căpătăm certitudinea că el a mai locuit în hotelul acela. În filmul *Un meci aranjat*, tinăra femeie, sigură de înfrângerea soțului ei, nu se duce să asiste la meciul de box; plimbându-se prin oraș, pe terasa care domină intrarea într-un tunel rutier și, distrusă de spulberarea viselor ei despre o viață fericită, rupe încet biletul de intrare la meci și aruncă bucățelele în gol. Luându-i atunci locul și unghiul de vedere, aparatul de filmat ne arată într-un plan fix lung, în plonjeu, bucățile de hirtie căzînd peste vehiculele pe care le înghite tunelul; și într-adevăr această secvență uimitoare ne lasă impresia unor gînduri de sinucidere, a unei sinucideri prin preterițiune.

Decupajul constă în alegerea fragmentelor de realitate care vor fi create de camera de luat vederi. La un nivel mai schematic, el se traduce prin suprimarea din acțiune a tuturor momentelor lipsite de forță sau inutile. Dacă vrem să arătăm un personaj plecînd de la birou ca să se întoarcă acasă, vom face un racord „în mișcare” pe omul care închide ușa biroului, apoi o deschide pe aceea a apartamentului — cu condiția, desigur, ca pe parcursul drumului străbătut de el să nu se petreacă nimic important pentru acțiune; deoa-rece tot ce se vede pe ecran trebuie să fie semnificativ, nu se vor arăta lucruri lipsite de importanță, afară doar dacă realizatorul, din motive precise, nu caută să creeze o impresie de lungime, de lipsă de ocupație, de plictiseală, poate chiar de neliniște și, în general, sentimentul că „se va petrece ceva”; planurile destul de lungi, și în aparență golate de orice acțiune, provoacă o astfel de impresie (o vom analiza, în legătură cu montajul). Astfel în *Die Angst / La Paura (Teama)*,

o vedem pe Ingrid Bergman traversînd la nesfîrșit atelierele unei fabrici și ajungînd în cele din urmă într-un laborator: s-a hotărît să se sinucidă¹.

Alături de aceste elipse inerente operei de artă, există altele pe care le-aș numi *expresive* pentru că urmăresc un efect dramatic sau capătă în general o semnificație simbolică.

Elipsele de structură

Sînt motivate de rațiuni de construcție a povestirii, adică de *rațiuni dramatice* în sensul etimologic al cuvîntului.

Astfel, în filmele cu intrigă polițistă, spectatorul trebuie lăsat să ignore un anumit număr de elemente ce condiționează interesul pe care acesta îl va manifesta în cursul acțiunii: de exemplu, identitatea ucigașului. Scena de început din *Focuri încrucișate* ne face să asistăm la o luptă care se desfășoară parțial în întuneric și ai cărei protagoniști ne rămîn necunoscuți — numai o veioză, răsturnată în timpul încăierării, le luminează picioarele pînă la genunchi.

¹ *Elipsa planurilor* (în mod normal utile înțelegerii vizuale a povestirii) poate crea efecte interesante. Astfel, Eisenstein și Pudovkin eludează cu dragă inimă momentul decisiv al unui gest pentru a ne arăta numai schițarea lui (un soldat își ridică sabia) și rezultatul (un altul se prăbușește, în *Potomok Gingis-hana — Urmasul lui Genghis-han*); un astfel de decupaj îmbracă o mare forță de evocare. Iată un exemplu asemănător, dar mai subtil, în *Noul Babilon*, cu puțin înainte să izbucnească insurecția Comunei, în momentul cînd femeile vin în Montmartre să împiedice armata să ia de acolo tunurile: vedem mai întîi o singură femeie, apoi mai multe, apoi o mulțime, dar nu le vedem sosind și, cum au aerul că apar din pămînt, efectul acesta de montaj produce perfect perplexitatea și neputința ofițerului însărcinat cu ridicarea tunurilor. Se observă că, în aceste exemple, *elipsa* capătă o deschidere spre conceptul de ritm și în același timp spre cel de simbol.

E. Spectator

În general, elipsa poate avea scopul de a ascunde spectatorului un moment decisiv al acțiunii, pentru a-i stîrni un sentiment de așteptare neliniștită care se cheamă *suspans* și este scump realizatorilor americani. Găsim un astfel de exemplu excelent în *Diligența*: pe strada principală a unui oraș din Vest are loc o încăierare în toată regula între un băiat curajos și trei bandiți; dar camera de luat vederi se instalează într-un *saloon* unde clienții, nemișcați, așteaptă rezultatul luptei. Se aud împușcături și deodată ușa se deschide și apare unul dintre bandiți, dar, după ce a făcut cîțiva pași, acesta se prăbușește mort, în vreme ce eroul sosește teafăr și nevătămat. Cîțiva dintre tinerii debusolați din *Drumul vieții* sînt despărțiți, din cauza tramvaielor oprite, de grupul pe care îl conduce educatorul, și rămîn ascunși ochilor noștri cîțiva timp: cînd, în sfîrșit, tramvaiele pornesc, vedem că ei n-au profitat de această ocazie pentru a încerca să fugă. Același joc de scenă în *Hôtel du Nord (Amantii)*, în momentul cînd băiatul, crezînd că a ucis-o pe aceea pe care o iubea, vrea să se arunce de pe pod înaintea trenului; în clipa aceea, trece o mașină și ni-l ascunde; cînd fumul trenului s-a risipit, vedem că personajul n-a avut curajul să se arunce în gol. Un frumos efect de *suspans* apare și în *Al treilea om*: pregătindu-se să facă destăinuiți prietenului lui Harry Lime, portarul se întoarce spre aparatul de filmat și chipul îi este marcat de teamă la vederea cuiva pe care realizatorul nu ni-l arată, dar despre care vom afla în curînd că a venit pentru a-l ucide, ca să-l împiedice să vorbească. Dar, iată, în sfîrșit, un exemplu mult mai frumos și mai elocvent: în *Flesh and the Devil (Carnea diabolică)*, se trece fără tranziție din amorsa unui duel între soț și amant, la un cadru al tinerei femei probînd, cu zîmbetul pe buze, vîluri de doliu.

Elipsa poate fi cerută de stabilitatea dramatică a povestirii și poate avea ca scop evitarea rupturii unității de ton, eludînd un incident care n-are legătură cu ambianța generală a scenei.

În *Roma oraș deschis*, de exemplu, pentru a-și justifica prezența în casă și a abate bănuielele poliției, preotul din rezistență este constrîns să-l doboare cu o lovitură de tîgaie pe bolnavul cărui se prefacă că-i administrează împărtaşania; filmul nu ne arată mișcarea care ar fi distrămat intensitatea dramatică a pasajului; ea nu ne este sugerată decît mai tîrziu și introducerea unei note discret comice contribuie *atunci*, în mod util, la destinderea spectatorului.

Elipsele de mai sus sînt într-un fel *obiective*, pentru că numai spectatorului i se ascunde ceva. Iată acum unele pe care le putem numi *subiective*, pentru că ne este oferit unghiul de vedere al unui personaj și numai acest unghi de vedere justifică elipsa.)

În trenul care o aduce acasă, eroina din *Scurtă întîlnire*, tulburată de plecarea bărbatului pe care începuse să-l iubească, este inoportunitată de o vecină guralivă: un *gros-plan* al chipului vecinei exprimă punctul de vedere al Laurei care în curînd nu mai „aude” trîncăneala celeilalte, în timp ce monologul său interior ajunge în *prim-plan sonor*; *elipsa* cuvintelor prietenei corespunde dezinteresului eroinei și, prin urmare, și al spectatorului, față de vacuitatea lor. În mod similar, într-o scenă din *Dezertir (Dezertorul)*, care se petrece într-un tramvai, Pudovkin nu ne face să auzim zgomotul vehiculului, pentru că, fără îndoială, el nu prezintă nici un interes și călătorii nu-i dau atenție; la fel în *Șciors*, comandantul trupelor poloneze, inebunit de vacarmul bătăliei din castel, își astupă urechile... și scena devine silențioasă, ca și cum am fi intrat chiar în pielea personajului.

În sfîrșit, iată elipse pe care le putem numi *simbolice*, pentru că disimularea unui element al acțiunii nu are aici un rol de *suspans*, ci îmbracă o semnificație mai largă și mai profundă.)

În *The Lost Patrol (Patrula morții)*, un grup de militari britanici este asediat într-un mic

fort în plin deșert; fără a putea schița cel mai mic gest de apărare, soldații sînt uciși, unul după altul, de dușmanii arabi pe care nu-i vedem, nici o clipă, pînă la ultimele imagini; astfel se exprimă în mod impresionant caracterul foarte specific al războiului de gherilă, unde dușmanul lovește fără a se arăta și apoi dispare. În mod similar, în momentul cînd se termină *Lungul drum spre casă*, cargoul este mitraliat de un avion de vînătoare german care rămîne invizibil, și toată secvența este cufundată într-o atmosferă de fatalitate și de neputință¹.

Simbolic este și jocul de scenă din *Le Rouge et le Noir* (*Roșu și Negru*): nu vedem niciodată fața preotului iezuit care îi dictează doamnei de Rênal scrisoarea ce îl acuza pe Julien; fără îndoială că Autant-Lara a vrut să evoce astfel atotputernicia anonimă a Ordinului care distruge cariera ambițiosului erou al lui Stendhal.

În sfîrșit, în afara oricărei categorisiri, iată o elipsă admirabilă care se găsește în *Opinia publică*: în timpul unei ședințe de masaj, o prietenă, adevărată limbă de viperă, îi relatează Mariei bîrfe mondene care o fac pe aceasta să sufere: nu vedem chipul Mariei, ci, în prim plan și pe toată durata scenei, pe cel al maseuzei care oglindește, cu o uimitoare bogăție de nuanțe, toată gama de sentimente trecînd de la stupeoare la indignare.

Elipsele de conținut

Elipsele de conținut sînt motivate, de regulă, prin rațiuni de *cenzură socială*. Există, într-adevăr,

¹ S-ar putea riposta că John Ford a recurs la această elipsă pur și simplu pentru că nu avea la dispoziție un avion. Chiar așa fiind, ce importanță are? Geniul constă și din arta de a beneficia de pe urma împrejurărilor... Turnînd *Opinia publică*, a cărei acțiune se petrece în Franța, Charlie Chaplin n-avea la îndemînă vagoane franțuzești: s-a mărginit atunci să arate reflexele luminilor trenului pe chipul eroinei sale. Găselnița era genială, efectul tulburător.

numeroase gesturi, atitudini sau evenimente penibile ori delicate, cărora respectul pentru bunele moravuri și tabuurile sociale le interzic apariția pe ecran. Moartea, durerea violentă, rănile înspăimîntătoare, scenele de tortură sau de amor sînt, în general, ascunse spectatorului și înlocuite sau sugerate prin diverse mijloace.

— În primul rînd, evenimentul poate fi ascuns în întregime sau parțial de un element material: în *Paznici de far* o luptă dramatică, pe viață și pe moarte, între tată și fiul său nebun de pe urma mușcăturii unui ciine turbat, ne este ascunsă în parte de o ușă izbită de rafalele vîntului; în *From Here to Eternity* (*De aici în eternitate*), camera de luat vederi rămîne fixată cu încăpăținare pe un maldăr de lăzi în spatele cărora se desfășoară o luptă cu cuțitul: întreaga atenție a spectatorului se concentrează atunci asupra benzii sonore, care joacă rolul de contrapunct explicativ.

— Evenimentul poate fi înlocuit, de asemenea, printr-un plan al feței autorului sau al martorilor: în *Buchse der Pandora* (*Cutia Pandorei/Lulu*) citim pe chipul mirat al Louisei Brooks că ea și-a rănit mortal iubitul; în *Copiii paradisului*, uciderea contelui de Monray de către Lacenaire ne apare numai pe fața stupefiată a complicei lui asasinului; în *The cruel Sea* (*Marea crudă*), urmărim pe chipul înspăimîntat al unui marinăr dispariția în valuri a unui petrolier incendiat, iar în *O Cangaceiro*, percepem spectacolul tiririi unui om de către un cal lansat în galop prin gros-planurile fețelor împietrite de groază ale martorilor.

— În al treilea rînd, imaginea evenimentului poate fi înlocuită de umbra ori de reflexul personajelor sau obiectelor: el rămîne vizibil, dar numai în mod indirect, iar caracterul secund al reprezentării îi atenuează violența realistă. În *Scarface*, de exemplu, celebrul masacru din ziua Sfîntului Valentin între două bande rivale de gangsteri, ne este arătat numai prin siluetele asasinilor și ale victimelor pe un zid; în *Străini în tren*, o scenă de omor nu apare decît reflectată și deformată în-

tr-una dintre lentilele unei perechi de ochelari căzuți pe pământ și pe care aparatul o prinde în gros-plan.

Se mai întâmplă deseori ca spectacolul-obiect al *elipsei* să fie înlocuit de un *plan-detalu* mai mult sau mai puțin simbolic și al cărui conținut evocă ceea ce se petrece „în afara cadrului”. Astfel, în *Variété*, un pumn care se deschide și dă drumul unui cuțit este de ajuns pentru a ne face să realizăm că omul tocmai a fost înjunghiat de adversarul său; înțelegem că eroul din *All Quiet on the Western Front* (*Nimic nou pe frontul de vest*) a fost ucis, deoarece mina lui, care se întindea în afara tranșeei spre un fluture, devine deodată inertă; la fel, în *Trăiască Mexicul*, de la un personaj care moare vedem numai o pălărie de femeie ce se rostogolește pe pământ; iar în *Les Maudits* (*Blestemații*) — o perdea ale cărei inele sînt smulse unul după altul sub greutatea victimei care se agață de ea cu disperare; în *Macadam* — manivela unei cortine de fier care se învîrtește nebună; în *Doamna din Shanghai* — legănarea domoală a receptorului telefonic la picioarele celui care s-a prăbușit. Dintr-o amputare, Hitchcock nu ne arată, la sfîrșit, decît pantoful devenit inutil și care este aruncat în mare (*Life boat — Barca de salvare*). Într-un registru de data aceasta comic, iată înlocuirea unei încăierări cu un montaj rapid de fotografii de boxeri în poziție de atac (*Gift Horse — Calul de dar*).

Imaginea mai poate fi înlocuită printr-o evocare sonoră (vom reveni, în capitolul consacrat fenomenelor sonore): un om înaintează spre un altul ținînd în mînă un cuțit pe care camera de luat vederi îl prinde în *gros-plan*, apoi imaginea se șterge prin *închidere în întunecare* (*fondul au noir*) și auzim un fel de țipăt muzical ce evocă pătrunderea lamei în carne (*Murder by contract — Asasinat prin contract*). Dar iată foarte frumosul montaj simbolic, în același timp vizual și sonor, al morții lui Mustafa, în *Drumul vieții*: *gros-planul* miinilor luptînd să ajungă la un pumnal — *planul*

apusului de soare (se aud gîfiieli, apoi un țipăt) — *planul* unui eleșteu (orăcăieli de brăoște) — *închidere în întunecare* — același iaz, a doua zi (cîntecul păsărilor) — cadavrul pe șinele de tren.

În sfîrșit, *elipsa* poate avea ca obiect un element sonor. În *Les Bonnes Femmes* (*Femeiuștile*), țipetele (virtuale) ale tinerei sugrumate sînt înlocuite prin chemările, stranii și nepăsătoare, ale unei păsări. Dar uneori s-a recurs la muzică pentru crearea de efecte lirice: admirabila secvență finală din *Moi universiteti* (*Universitățile mele*) ni-l arată pe tînărul Gorki întîlnind pe malul mării o femeie în durerile facerii; țipetele femeii care naște sînt înlocuite printr-o frază muzicală sfîșietoare, în timp ce ecranul ne arată valurile năpustindu-se asupra stîncilor. Un efect asemănător apare și în *Five* (*Cei cinci supraviețuitori*), unde muzica se substituie țipetelor lăuzei al cărei chip este suprainpresionat pe cadre de valuri furioase.

Să ne referim acum la interdicțiile mult mai precise ce au grevat reprezentarea unor evenimente și la simbolurile care, eventual, permiteau să le sugereze.

Graviditatea a fost mult timp un subiect tabu: dacă sînt multe filme în care eroina se declară însărcinată (*Obsesie, Roma oraș deschis, Diavolul în corp, Sommaren med Monika — O vară cu Monika*), nu se cunosc decît puține unde vedem o femeie a cărei talie devine greoaie din cauza rotunjimii evidente a unei apropiate maternități: *Pământ, Vechi și nou, Curcubeul* (cinematograful sovietic nu dovedește ipocrizie în acest domeniu, și maternitatea are aici un rol ideologic important), *Farrebique, The Salt of the Earth* (*Sarea pămîntului*), *Viaggio in Italia* (*Călătorie în Italia*).

Cînd nu este vizibilă, graviditatea poate fi sugerată în diferite feluri: pofta de a ronța un măr (*L'Amore — Dragostea*), senzația de vomă (*Pau Mau Lice — Fata cu părul cărunt*), leșin (*I Vitelloni*).

Nu vedem niciodată o naștere pe ecran (în afara filmelor de excepție ca: *Vi vel hav et barn* (*Vrem un copil*) sau *Tu enfanteras sans douleur* (*Veți naște fără dureri*)) și nașterea este totdeauna semnalată de primele țipete ale noului născut.

Este interesant de semnalat cazul anumitor elipse datorate tabuurilor sociale deosebit de puternice și căroră, dealtfel, nu li se opune nici o curiozitate pi-

cantă, ca, de pildă, acela al sentimentelor incestuoase: *Pension Mimosas* (*Pensiunea Mimosas*), *Părinții teribili*, *Copiii teribili*, sau al homosexualității, problema pe care n-o găsim evocată decât arareori în filme și într-un mod mai mult sau mai puțin disimulat: homosexualitatea masculină — *Șoimul blestemat*, *Obsesia*, *Focuri încrucișate*, *Le salaire de la peur* (*Salariul groazei*), *L'Air de Paris* (*Aerul Parisului*), *Les Tricheurs* (*Trișorii*), *Voulez-vous danser avec moi?* (*Dansați cu mine?*), *La Dolce vita*, *Rocco e i suoi fratelli* (*Rocco și frații săi*); și feminină — *Cutia Pandorei*, *Lulu*, *Mädchen in Uniforme* (*Fete în uniformă*), *Quai des Orfèvres*, *Aerul Parisului*.¹

Cît despre actul sexual, acesta este un eveniment ce joacă un rol important în majoritatea filmelor și care este greu de arătat, mai mult decât orice altceva, oricîtă îndrăzneală ar avea realizatorii în acest sens — *Et Dieu créa la femme* (*Și Dumnezeu a creat femeia*), *Les Amants* (*Amanții*), *Jungfrukällan* (*Izvorul fecioarei*). El este sugerat în diverse feluri:

— printr-o imagine mai mult sau mai puțin simbolică, neținînd de context și care este introdusă prin montaj: o coardă de chitară care se rupe (*Marchands de filles* — *Negustori de fete*); imagini de explozii și de torente de apă, care simbolizează fecundarea unei vaci, într-o secvență celebră din *Vechi și nou*;

— printr-o imagine care aparține, dealtfel, contextului acțiunii: un val înspumat (*Plasa*, *O vară cu Monika*, *Les Bois des amants* — *Pădurea îndrăgostiților*); pe de altă parte, în episodul contemporan din *Destinées* (*Destine*), iubirea dintre ofițerul american și tînăra italiancă este evocată prin *flash-uri*² ale unei trageri de noapte cu diferite arme, imagini care ocupă în povestire un loc independent de rolul lor simbolic.

Dar majoritatea elipselor în acest domeniu se bazează pe o mișcare a camerei de luat vederi care, după ce a arătat eventual primele demersuri amoroase, pare că se îndepărtează cu discreție. Cadrul se termină atunci printr-un *fondu* — sau aparatul se fixează pe un element material, apoi, printr-un *fondu* înlănuțuit,

¹ În ultimii ani, tabuul homosexualității a fost în mod considerabil zdruncinat. Dar trebuie notat că, dacă această problemă este deseori abordată la modul ironic sau comic, ea rămîne deosebit de voalată cînd este tratată de către realizatori care o iau în serios (*Aerul Parisului*, *Rocco și frații săi*). Să semnalăm, în legătură cu cinematograful american, tabuul care interzicea reprezentarea pe ecran a drogului și a drogurilor și care n-a fost înlăturat decât în 1955 de *The Man with the golden Arm* (*Omul cu brațul de aur*).

² Imagini foarte scurte.

realizatorul ne face să înțelegem că s-a scurs un oarecare timp (o scrumieră la început goală apoi plină, un butoi în care se revarsă preaplînul unui jgheab, apoi același butoi după ce a încetat ploaia, în *Bestia umană*), sau că protagoniștii sînt ocupați cu altceva (un disc care, ajuns la capătul cursei, se învîrtește cu un hîrîit monoton, în *Rotation* (*rotație*), sau, în sfîrșit, camera de luat vederi se îndreaptă spre un obiect care aparține, de asemenea, acțiunii și căruia i se conferă o valoare simbolică sau aluzivă: un colier rupt ale cărui perle sînt risipite pe jos (*Extase* — *Extaz*), o gravură reprezentînd un gornist care sună atacul (*Boudu sauvé des eaux* — *Boudu salvat de la înec*), o stampă din secolul al XVIII-lea, cu subiect frivol (*Edouard et Caroline* — *Eduard și Carolina*), un foc de lemne într-un șemineu, care evocă flacăra pasiunii (*Diavolul în corp*), o stea de mare, care, în context, simbolizează dragostea celor doi eroi (*Remorhere*).

În sfîrșit, trecerea de la *dumneavoastră* la *tu* este un „truc” infailibil pentru a face să se înțeleagă ce s-a petrecut.

Pentru a termina această analiză aridă cu o notă mai veselă, nu rezist plăcerii de a cita rîndurile unde Elmer Rice a ridiculizat cu umor misterele care, în universul cinematografic hollywoodian, înconjură procreția: „Viața, serie el, provine în *Purilia* dintr-o sursă necunoscută și, dacă nu pot s-o definesc, pot, din contra, să certific faptul că ea nu este consecința unei uniuni sexuale... Mă grăbesc să adaug că, nefiînd rezultatul acestei uniuni, nașterea este provocată totdeauna de o căsătorie.”¹

¹ *Voyage à Purilia*, p. 83.

RACORDURILE

Acest capitol este continuarea directă a celui precedent. Un film este făcut din mai multe sute de bucăți, iar continuitatea logică și cronologică nu este întotdeauna suficientă pentru a reda perfect înălțuirea pe înțelesul spectatorului; cu atât mai mult cu cât de vreo douăzeci de ani cronologia a fost deseori călcată în picioare și reprezentarea spațiului a fost mereu dintre cele mai îndrăznețe.

În lipsa (eventuală) a continuității logice, temporale și spațiale, sau cel puțin pentru mai multă claritate, sîntem deci obligați să recurgem la *racorduri* sau *tranziții plastice și psihologice*, totodată *vizuale și sonore*, menite să constituie articulațiile povestirii.

Mai întîi, este nevoie să stabilim o nomenclatură critică a *procedeelor tehnice* de tranziție: văzute sub acest aspect pur tehnic, ele constituie ceea ce am putea numi *punctuația cinematografică*. Dar, în acest caz, se poate vorbi, într-adevăr, de o punctuație? „*Punctuația cinematografică* — scrie dr. Bataille — este ansamblul *procedeelor optice de legătură* care trebuie să servească la redarea mai limpede a percepției intelectuale a secvențelor și a grupurilor de secvențe. Punctuația aceasta există realmente și are vreo valoare? Răspunsul părăse mai întîi afirmativ și unele efecte de disarție și

apariție a imaginilor fuseseră clasificate ca trebuind să reprezinte o virgulă, un punct și virgulă, un punct etc. Clasificarea aceasta avea de la început ceva arbitrar în alegerea convențională a unor anumite racorduri, ca fiind corespunzătoare unor anumite semne, și ceva artificial în aplicarea ei... În momentul creației, cineastul a fost călăuzit de diviziunea ideilor și a legăturilor mai mult sau mai puțin puternice dintre ele; dar, pentru spectator, fluxul cinematografic n-are nevoie să fie punctat în mod vizibil... Nu este, deci, necesar să se facă o paralelă precisă între semnele de punctuație tipografică și racordurile optice, selectarea unuia sau altuia dintre aceste racorduri neavînd un caracter obligatoriu ca aceea a unui semn de punctuație. Totuși, un minimum de punctuație cinematografică, adică o selectare a unor anumite racorduri optice poate fi luată în considerație, ea răspunzînd unor anume diviziuni, arbitrare, ale povestirii filmate.“¹ Din acest text reiese foarte bine că ar fi absurd să vrem a stabili o corespondență perfectă între punctuația scrisă și punctuația filmică, ale cărei existență și importanță trebuie totuși să le admitem; și aici limbajul cinematografic își dezvăluie originalitatea. În orice caz, putem afirma, se pare, că punctuația n-ar trebui să fie niciodată percepută ca atare; ea joacă un rol important în conducerea povestirii, dar trebuie doar s-o ajute să se desfășoare în mod continuu, fără a obliga ochiul spectatorului să se oprească la o înălțuire artificială sau eronată (*racord fals*).

Iată, deci, o nomenclatură succintă a „semnelor de punctuație“ și cîteva reguli simple privind punerea lor în aplicare.

— *Schimbarea planului prin tăietură la fotogramă*: înseamnă înlocuirea brutală a unei imagini cu alta; este trecerea elementară, cea mai obișnuită și de asemenea esențială: cinematograful a devenit o artă în ziua cînd s-a știut să se pună cap la cap bucățile inițial separate în momentul filmării;

¹ Robert Bataille, *Grammaire cinégraphique*, pp. 62—63.

decupajul și montajul sînt incluse în aceste două operații primare. Tăietura la fotogramă se folosește cînd trecerea nu are valoare semnificativă prin ea însăși, cînd corespunde unei simple schimbări a unghiului de vedere sau unei simple succesiuni în percepție, fără exprimarea (în general) a timpului scurs, nici a spațiului parcurs — și fără întreruperea (în general) a benzii sonore.

Fondu-ul de deschidere și fondu-ul de închidere (sau închidere în întunecare) separă în general secvențele unele de altele și servesc la marcarea unei importante schimbări a acțiunii secundare sau a scurgerii timpului ori, de asemenea, a schimbării locului. *Fondu-ul* marchează o semnificativă pauză în povestire și este însoțit de oprirea benzii sonore; după o astfel de tranziție, este bine să fie redefinite coordonatele temporale și spațiale ale secvenței care începe. Este cea mai marcantă dintre toate trecerile și corespunde unei schimbări de capitol.

Fondu-ul înlănțuit (*anşeneu*) constă în înlocuirea unui plan cu un altul prin suprainpreziunea scurtă a unei imagini ce apare peste precedentă care dispare. Cu rare excepții, are întotdeauna rolul de a marca o scurgere a timpului, făcînd să se substituie, în mod gradat, două aspecte ale aceluiași personaj sau ale aceluiași obiect, diferite sub raport temporal (care se petrec în viitor sau în trecut), în funcție de context¹. Astfel, în *La Règle du jeu* (*Regula jocului*), la început, un *fondu-inlănțuit* ne face să trecem de la Geneviève, care vorbește cu prietenii, la același personaj conversînd cu o altă persoană și într-un alt loc; am citat mai sus tranziția temporală realizată prin imaginea unui butoi unde se strînge apa de ploaie (*Bestia umană*). *Fondu-ul înlănțuit* poate să nu aibă alt rol decît acela de atenuare a tăieturii la fotogramă, cu scopul de a evita

¹ Elipsa temporală poate fi însoțită, eventual, de o schimbare a locului, dar accentul este întotdeauna pus pe scurgerea timpului.

sărituri prea brutale ale unor planuri cînd se înlănțuie mai multe cadre ale aceluiași subiect: de exemplu, seria de planuri din ce în ce mai apropiate ale ferestrei luminate a castelului de la începutul filmului *Cetățeanul Kane*.

În sfîrșit, trebuie menționat *fondu-ul înlănțuit sonor*: de pildă, muzica însoțind „cufundarea” în trecut a învățătoarei face loc zgomotelor străzii cînd personajul revine la realitate (*Copiii din Hiroshima*); de la zgomotul pe care îl fac picioarele lui Marc strivind geamurile sparte care acoperă podeaua apartamentului bombardat, se trece la zgomotul pe care îl face Boris împotmolindu-se în noroi pe cîmpul de luptă (*Zboară cocorii*).

Filajul: *fondu-inlănțuit* de un tip special, care constă în trecerea de la o imagine la alta cu ajutorul unui panoramic foarte rapid (*filat* sau *raff*), efectuat pe dinaintea unui fond neutru și care apare neclar pe ecran. Este puțin folosit, fiind foarte artificial. Găsim un astfel de exemplu în *Cetățeanul Kane* în momentul cînd relațiile dintre magnat și soția sa se înăspresc: o serie de scene scurte, legate prin filaje ne arată evoluția de la dragoste la obișnuință, apoi la indiferență și la ostilitate.

Voleul și irisul: o imagine este înlocuită puțin cîte puțin prin alta care alunecă oarecum prin fața ei (fie lateral, fie ca un evantai), sau înlocuirea imaginii se face sub forma unei deschideri circulare care crește ori descrește (*iris*). Aceste procedee sînt puțin utilizate, și nu putem decît să ne felicităm pentru asta, deoarece ele materializează, în mod supărător, în ochii spectatorului existența ecranului ca suprafață dreptunghiulară. Să notăm că irisul a fost utilizat mai ales în epoca filmului mut: *deschiderea în iris* (des folosită de Griffith), corespunde unei lărgiri a cîmpului prin *travling-înapoi*, plecînd de la elementul cel mai important al imaginii, iar *închiderea în iris* — unui *travling-înainte* virtual, scoțînd în relief un detaliu și înconjurîndu-l progresiv cu negru.

Racordurile se bazează fie pe o analogie plastică, fie pe o analogie psihologică.

Racorduri de ordin plastic

A. Analogie de conținut material, adică identitate, omologie sau asemănare care creează tranziția: trecerea unei scrisori din mîinile autorului ei în acelea ale destinatarului (*The Magnificent Ambersons* — Măreția Ambersonilor / Orgoliul A.); de la un trenuleț-jucărie, la o garnitură adevărată (*Vînătoare tragică*); de la o carte poștală înfățișînd-o pe dansatoarea Lola-Lola, la cîntăreața în carne și oase pe scena cabaretului (*Ingerul albastru*).

Mai subtil, iată o asemenea analogie realizată cu ajutorul benzii sonore care începe înainte de a-și face apariția imaginea ce îi corespunde: trecerea de la o stampă reprezentînd un soldat care sună atacul la un cor municipal (*Boudu*), de la trompeta unui arhanghel-statue la trompetele unei fanfare militare (*Ritmul orașului*).

B. Analogie de conținut structural, adică similitudinea compoziției interne a imaginii, extinsă într-un sens mai curînd static: imaginea unui suvoi de vin țîșnind dintr-un butoi răsturnat face loc mulțimii de săteni care ies de la un bal popular (*Fröken Julie* / Domnișoara Iulia); de la imaginea unei balerine care se învîrtește se trece la aceea a picăturilor de ploaie într-o băltoacă de apă (*Asasinii printre noi*).

C. Analogie de conținut dinamic, adică bazată pe mișcările analoge ale personajelor sau obiectelor: sint racorduri în mișcare, cu alte cuvinte legătura dintre mișcările identice a două corpuri mobile diferite sau ale aceluiași corp în două momente succesive ale deplasării lui. De pildă: trecerea rapidă de la fugă la urmăritor în westernuri; de la cizma unui soldat mort aruncată în afara tranșeei, la cizma nouă aruncată la grămadă de un muncitor cizmar (*Okraina* — Mahalaua);

de la un om bătîndu-și calul, la o femeie lovindu-și copilul (*Arsenal*)¹. Dar iată exemple și mai potrivite: crearea unui raport de cauzalitate fictivă (o sticlă goală aruncată în depărtare de un bețiv — un geam care zboară în tîndări din cauza pietrelor manifestanților, în *Muerta de un ciclista* — *Moartea unui ciclist*); apropierea a două imagini-soe (o sticlă trîntită cu violență pe o tejghea — un cuțit care se înfige din zbor într-un stîlp, în *The Wild one* — *Hoarda sălbatică* / *Sălbaticul*); introducerea unei analogii sonore (în *The Thirty-Nine Steps* — *Treizeci și nouă de trepte*, o femeie, descoperind un cadavru, deschide gura ca să scoată un țipăt... care este înlocuit de fluieratul unui tren ieșind dintr-un tunel; există aici o combinație între o analogie sonoră și în același timp dinamică din punct de vedere vizual, traectoria țipătului fiind, ca să spunem așa, înlocuită, continuată prin mișcarea trenului).

Racorduri de ordin psihologic

Analogia care justifică apropierea nu apare în mod direct în conținutul imaginii, ci gîndirea spectatorului efectuează racordul. Tranzițiile cele mai obișnuite, adică schimbările de planuri bazate pe privire aparțin, în primul rînd, acestui tip; tehnica respectivă este evidentă în *cîmp-contra-cîmp* (conversațiile între două personaje arătate alternativ), dar ea îndreptățește, de asemenea, majoritatea racordurilor care, în funcție de imaginea personajului ce privește, determină apariția în cadru a ceea ce vede el sau a ceea ce încearcă să vadă; în acest ultim caz, la baza racordului stă gîndirea personajului sau, mai exact, tensiunea

¹ Un racord foarte îndrăzneț de acest tip în *North by North West* (*La nord, prin nord-vest*): eroul o scoate din prăpastie pe tinăra femeie (văzută în *plonjeu*) — și o ridică în cușeta vagonului de dormit (văzută în *contra-plonjeu*).

lui mentală; este vorba, întrucâtva, de un *cîmp-contra-cîmp mental*¹.

A. *Analogie de conținut nominal*: juxtapunerea a două planuri, în următoarele condiții: în cel dintîi, sînt desemnați sau evocați un individ, un loc, o epocă, un obiect, care apar apoi în planul următor, după un semn de punctuație oarecare. Astfel, se va spune „Unde este Bernard?“, „Plec la Venetia“, „Era în 1925“ și scena următoare introduce persoana, locul și epoca anunțate. În *Le ciel est à vous* (Cerul vă aparține), soțul declară: „Vom instala o firmă luminoasă, cînd afacerile vor merge bine“ și secvența următoare se deschide cu un plan al firmei luminoase deasupra gara-jului².

B. *Analogie de conținut intelectual*: termenul mediator poate fi gîndul unui personaj. Intrînd în camera profesorului, menajera se miră să găsească patul gol și își pune întrebări: planul următor îl arată atunci pe Rath întins în patul cîntăreței (*Îngerul albastru*); o tînără se gîndește cu durere (*gros-plan* al chipului ei) la tatăl său, pe care servitoarea l-a făcut bețiv, și un *fondulînlăntuit* (*fonduechainé*) introduce un plan al tatălui, prăvălit, în camera alăturată, dinaintea unei sticle cu vin (*Les Inconnus dans la maison* — *Cărări întunecoase*); în aceste două exemple, conținutul gîndirii personajului este oarecum materializat vizual³.

¹ Alături de tranzițiile bazate pe privire, trebuie să semnalăm o tranziție „olfactivă“: cu o înfățișare lăcomă, Douglas Fairbanks adulmecă în aer un miros, apoi un *fondulînlăntuit* neclar introduce imaginea chiflilor care se coc (*The Thief of Baghdad* — *Hoțul din Bagdad*).

² În *Die tausend Augen des Dr. Mabuse* (*Cei o mie de ochi ai doctorului Mabuse*), o astfel de înălțuire îi furnizează spectatorului perspicace o indicație prețioasă asupra adevăratei identități a numitului Mabuse.

³ L-am putea defini, de asemenea, drept o *analogie de atitudine psihologică* traducîndu-se printr-o expresie identică a chipurilor — în exemplul care urmează este vorba de un scepticism ostil (chipuri „închise“): de la țărani privind spre preotul incapabil să aducă ploaia, se trece la alții, aflați în fața unui obiect necunoscut: noul separator de lapte (*Vechi și nou*).

verticală de du-te-vino scurtă și rapidă, în așa fel încît avem impresia că el rîde (*Krujeva* — *Dantele*)¹.

B. *Metafore dramatice*: joacă un rol mai direct în acțiune, aducînd un element explicativ util pentru conducerea și înțelegerea povestirii. *Greva* furnizează un exemplu celebru: imaginea muncitorilor mitraliați de armata țaristă este alăturată unei scene de abator, cu animale înjunghiate (aici cel de-al doilea termen al metaforei nu aparține acțiunii); în același film, găsim juxtapunerea unui capitalist care folosește o storcătoare de lămii și a trupelor care îi urmăresc pe greviști. În *Octombrie*, șeful guvernului provizoriu, Kerenski, este confruntat, prin montaj, cu o statuie a lui Napoleon, alăturare prin care Eisenstein vrea să simbolizeze ambițiile celui dintîi; iar imaginile unui conducător antibolșevic care perorează sînt urmate de cele ale unor harpiști, aceasta pentru a lăsa să se înțeleagă că oratorul nu are alt scop decît să adoarmă vigilența revoluționară a poporului. În *Așa e viața*, moartea bătrînei este sugerată prin imagini ale zborului porumbeilor și *flash-uri* ale valurilor furioase. De remarcat că cel de-al doilea termen al unora dintre aceste metafore (animalele, harpiștii, valurile) nu are nici o legătură cu acțiunea filmului și este introdus cu totul arbitrar: îndrăzneală foarte caracteristică cinematografului sovietic mut și care ține de ceea ce se numește *montajul atracțiilor*. În sfîrșit, în legătură cu efectul ironic, iată un exemplu împrumutat de la Hitchcock: în cursul unei conversații între o actriță și un lord, un *flash* foarte scurt al unei farfurii cu brînză și al unui pahar cu vin introduce brusc un simbol al vulgarității interlocutoarei (*Murder* — *Crima*).

¹ Exemplu de transpunere vizuală a unei metafore verbale, *marea de acoperișuri*: un vapor de hîrtie se profilează în suprainpresii pe panorama acoperișurilor pariziene agitate de valuri fictive printr-un balans al camerei de luat vederi (*Antract*).

C. *Metafore ideologice*: scopul lor este să producă în conștiința spectatorului nașterea unei idei a cărei semnificație depășește mult cadrul acțiunii filmului și care implică o mai largă luare de poziție cu privire la problemele omenești. Este celebru începutul din *Timpuri noi*, care arată imaginea unei turme de oi în mers, apoi pe aceea a unei mulțimi ieșind din metrou; în *Apropo de Nisa*, defilarea trupelor este urmată de un plan al mormintelor dintr-un cimitir; în *Urmasul lui Genghis-han*, pregătirile vestimentare minuțioase ale ofițerilor englezi care se duc la Marele Lama — vrînd să-l impresioneze prin ținuta lor — sînt așezate, ironic, în paralel cu ștergerea și lustruirea statuilor din templul unde vor fi primiți. Un exemplu emoționant apare în *Zuyderzee*, unde imaginea unui băiețandru famelic este pusă în paralel cu distrugerea cerealelor în timpul crizei din 1930.

În sfîrșit, în *Mama*, una dintre cele mai frumoase *metafore* din cinematografie, dealtfel în același timp *plastică, dramatică și ideologică*, se desfășoară într-o mare parte a filmului și constă în așezarea în paralel a unei manifestații a greviștilor, în epoca țaristă, cu dezghețul unui fluviu primăvara. Simbolul ia naștere din similitudinea evidentă dintre rostogolirea ghețurilor sfărîmate de renașterea primăvărată și valul de muncitori împinși, prin dobîndirea conștiinței de sine să asalteze autocrația. Ernest Lindgren a scris în legătură cu secvența aceasta rînduri admirabile, care redau perfect sensul și puterea ei de influență: „... *Ansamblul secvenței pe care am descris-o este, de fapt, construit prin întrepătrunderea unui anumit număr de acțiuni distincte. Patru dintre ele aparțin dramei însăși: evadarea din închisoare a fiului și întîlnirea dintre el și mamă, revolta tuturor deținuților, manifestația muncitorilor în oraș și acțiunea întreprinsă de armată pentru a zdrobi mișcarea. În spatele dramei principale se află alte două acțiuni secundare: mai întîi scenele generale de primăvară, apa învol-*

burată a torentelor și riurilor, copiii care se joacă și rid și băltoacele de pe pămîntul noroios care oglindesc cerul; în al doilea rînd, ca element particular al apariției primăverii, sloiurile de gheață care coboară inexorabil pe rîu, cînd încet și calm, cînd îngrămădindu-se unele peste altele. Mișcarea secvenței, în totalitatea ei, este construită prin amestecul acestor elemente parțiale, opuse unele altora și ale căror interconexiuni sînt extrem de subtile și de variate. Astfel, planurile cu primăvara sînt reintroduse pentru a exprima bucuria prizonierului. Tema primăverii reapare în gîndul deținuților așezați în celula comună; ea revine în cadrele cu manifestația și soldații oglinziți în băltoacele de pe drum. Gheața de pe fluviu constituie o dezvoltare firească a temei primăverii, care capătă aici o importanță deosebită prin ea însăși. Din punct de vedere plastic, există o similitudine clară între mișcarea gheții și aceea a manifestațiilor în mers; și una și cealaltă încep lent, capătă forță în mod gradat și, la sfîrșit, așa cum blocurile de gheață se sfărîmă de picioarele podului, marșul muncitorilor se transformă în dezastru lingă pod și se termină în haos și confuzie. Dar gheața mai face parte, de asemenea, în mod firesc din scenă și joacă un rol realist în desfășurarea acțiunii, cînd fiul scapă pe un bloc de gheață și ajunge în afară de pericol, aflîndu-se temporar în siguranță.“¹

După ce am văzut *rolul ideologic al metaforei*, este necesar să-i studiem *mecanismul psihologic*: abordăm astfel anumite probleme pe care le vom regăsi și în legătură cu *montajul*. *Metafora* ia naștere din ciocnirea a două imagini, dintre care una este termen de comparație și cealaltă obiect al comparației, lucru comparat; dacă ne referim la exemplele citate, ne putem da seama că obiectul comparației este întotdeauna una sau mai multe ființe omenești, în timp ce termenul de comparație este mereu un animal sau un obiect (struț, harpă, oi, blocuri de gheață etc.); într-adevăr, este firesc să se implice totdeauna chipul sau gestul uman, modificate, investite, prin confruntare, cu o tonalitate

¹ *The art of the film*, p. 86.

particulară; în primul rând, pentru că acțiunile oamenilor sînt extrem de maleabile — și, în orice caz, în mai mare măsură decît obiectele cu care sînt comparate; apoi pentru că ne privesc și ne interesează mai mult decît orice altă realitate.

Să încercăm să punem în evidență mecanismul metaforei, studiind-o pe aceea prin care se deschide filmul *Timpuri noi*. Vederea turmei stabilește în noi o stare de conștiință avînd o anume calitate, corespunzătoare ideii pe care ne-o poate sugera o asemenea imagine: curiozitate amuzată, atenție destul de redusă. Imaginea care urmează, a mulțimii omenesti, aduce, din contra, un element foarte diferit: sîntem imediat mult mai interesați, implicați de această imagine care constituie un fapt uman, de unde instalarea în noi a unei tonalități psihologice mult mai dense, mai încordate. Are loc, deci, o ridicare a tensiunii mentale: sensul apropierii dintre cele două imagini apare imediat și provoacă rîsul; dar creșterea tonului împiedică declanșarea rîsului și îl preschimbă într-un zîmbet puțin trist: efectul obținut, departe de a fi de-a dreptul comic, este mai curînd amar, dezamăgit și în cele din urmă destul de pesimist. Este posibil ca, dimpotrivă, așezarea inversă a celor două imagini să fi avut un caracter comic mult mai clar, rezultat din căderea tensiunii psihologice pe care ar fi suscitată-o.

Vedem așadar că cele două imagini acționează una asupra celeilalte: cea de-a doua capătă un „ton“ și un „sens“ în funcție de nuanțarea mentală stabilită de prima și, la rîndul ei, acționează asupra „tonului“ și a „sensului“ acesteia. În cele din urmă, deci, *sensul* metaforei ia naștere din confruntarea celor două planuri; cît despre *tonul* ei, acesta va fi mai curînd tragic dacă există o creștere a tensiunii de la un plan la altul (soldații — mormintele) și mai degrabă comic în cazul contrar (oratorul — harpele). Însă, în ultimă instanță, dominantă psihologică și dramatică a filmului va fi aceea care-i va da metaforei tonalitatea exactă: de exemplu, o metaforă cu tendință comică într-un film tragic (oratorul — harpele) și o metaforă cu tendință tragică într-un film mai curînd comic (sau, în speță, satiric: soldații — mormintele) vor lua un ton amar și grav, și nu unul pur și simplu caraghios.

Simbolurile

Simbol propriu-zis există atunci cînd semnificația nu apare din confruntarea a două imagini, ci rezidă în imaginea însăși; este vorba de planuri sau de scene aparținînd numai acțiunii și care,

dincolo de semnificația lor directă, sînt investite cu o valoare mai profundă și mai largă, a cărei origine are diverse cauze pe care voi încerca să le trec în revistă.

▲ *Compoziție simbolică a imaginii*: este vorba de o imagine în care realizatorul a reunit, mai mult sau mai puțin arbitrar, două fragmente ale realității, pentru a extrage din confruntarea acestora o semnificație mai largă și mai profundă decît simplul lor conținut material. Putem deosebi mai multe tipuri de construcție a imaginii:

— *personajul în fața unui decor*: personajele din frescele unei biserici rusești par a fi martorii amenințători ai dezechilibrului sufletesc al unei tinere fete (*Groza — Furtuna*); prințul Kurbski, care se întrebă dacă-l va trăda pe Ivan, se profilează în fața ochiului enorm, pictat pe zidul unei capele (*Ivan cel Groaznic*); un mic funcționar slăbănog și jalnic gesticulează în fața unei ample și maiestuoase fresce din epoca Renașterii (*Il Cappotto — Mantaua* de Lattuada); în fața monștrilor marini ai unui acvariu, Elsa îl imploră pe Michel să fugă cu ea pentru a scăpa de soțul cel crud (*Doamna din Shanghai*). Iată ceva mai elaborat: o tinără femeie, ieșind din maternitate cu copilul al cărui tată a părăsit-o și trecînd pe lângă o biserică, este astfel filmată încît capul îi pare înconjurat de aureola unui martir (*The Kid — Piciul*); Kerenski, filmat în *contra-plonjeu*, pare a purta pe cap, în mod ironic, coroana de lauri pe care o statuie o întinde deasupra lui (*Octombrie*); sadicul oprit în fața unei vitrine ne apare cu chipul înconjurat de reflexele șirului de cuțite care simbolizează nebunia lui ucigașă (*M / Un oraș caută un criminal*);

— *personaj în relație cu un obiect*: am citat mai sus frumosul cadraj din *Femei nebune*, unde tăblia unui pat pare că apasă spiritul unei femei tulburate; un cadraj identic se întîlnește în *Lola Montès*, în timpul unei scene lungi, în care eroina evocă tristețea vieții sale, și unde chipul îi este aproape mereu barot de burlanul sobei instalate

în diligență; un efect asemănător există și în *I Confess (Mărturisire)*: tinărul preot acuzat de omor, care ascultă declarațiile diversilor martori, este cadrat de mai multe ori în plan mijlociu, iar într-un colț al ecranului și în *gros-plan*, apare capătul unei bare metalice: prezența obsedantă a acestei bare relevă aproape fizic drama care se petrece în el; tot în același film, preotul, străbătând orașul înainte de a se preda poliției, este văzut un moment în *planjeu îndepărtat*, în timp ce în *prim-plan* se profilează o statuie a lui Hristos purtându-și crucea. Iată și ceva mai subtil: amantul agită un brici (cel puțin printr-un efect de perspectivă) pe dinaintea gîtului soțului, viitoare victimă (*Obsesie*); într-un cadraj identic se vede mîna pe care polițistul își pune cu grijă mînușa, în fața omului pe care îl va strînge de gît (*Touch of Evil — Stigmatul răului*);

— *două acțiuni simultane*: în timpul căsătoriei protagoniștilor, vedem prin fereastra deschisă cum trece pe stradă un convoi funebru, simbol al erorii acestei uniri care se va termina cu moartea în mizerie a celor doi soți (*Rapacitate*); în scena dublei nunți din *Toni*, bucuriei generale a comensinelor i se opune disperarea Joséphei și a lui Toni care, în pofida dragostei lor reciproce, sînt obligați, datorită circumstanțelor, să se căsătorească fiecare cu cineva pe care nu-l iubește; în secvența finală din *L'Amour d'une femme (Dragostea unei femei)*, durerea tinerei care-și plînge dragostea pierdută prin plecarea inginerului este întetită de sporovăiala inconștientă a noii învățătoare care povestește despre propria ei fericire. În plan comic, iată secvența operei din *Le Million (Milionul)*: ei doi artiști cîntă un duet de dragoste, cînd, de fapt, ei se detestă și își adresează în apartéu remarci nepoliticoase; și în timp ce doi îndrăgostiți, ascunși în spatele unui element al decorului, iau pe seama lor cuvintele înflăcărâte ale cîntecului. În sfîrșit, găsim o secvență admirabilă în surprinzătorul și subapreciatul *Il Sole sorge ancora (Soarele va răsări din nou)*: în momentul cînd nașiții îi duc la

moarte pe preot și pe un alt partizan, țărani se adună în calea lor — o mulțime ce devine în curînd enormă; apoi preotul pornește să recite rugăciunea Fecioarei, iar țărani, în număr din ce în ce mai mare, încep să-i răspundă într-un crescendo extraordinar al puterii și al credinței care contrastează cu teama, devenită curînd panică, a nașiților.

— *acțiune vizuală combinată cu un element sonor*: chipul tinerei actrițe pe care soțul ei a ucis-o din gelozie se profilează în fața ecranului unde ea începe să cînte: „*Tu ești singura mea iubire*“ (*Prix de beauté — Regina frumuseții*); durerea prizonierului ce și-a pierdut cel mai bun camarad este sugerată de scîrșitul căruțului pe care el îl împinge și unde se află cadavrul (*Velikii uteșitel — Marele consolator*); un hoț descoperă un cadavru înșingerat și rămîne mut de groază, iar din *off*, un cîine urlă de moarte (*La Tête d'un homme — Noaptea voluptății*); unui om i se scoate cuiul pe care vagabonzii i l-au înfipt în umăr, el își stăpînește durerea, dar în depărtare o sirenă urlă în locul lui (*El Bruto — Bruta*); un soldat a murit stringînd între dinți cele două extremități ale firului telefonic pe care fusese însărcinat să-l repare și, odată comunicația restabilită, se aude din *off* anunțul victoriei (*Veliki perelom — Cotitura cea mare*); un panoramic lent dezvăluie ruinele cancelariei fostului Reich nazist de la Berlin, în timp ce se aude vocea lui Hitler promițînd poporului german pacea și fericirea (*Germania, anno zero — Germania, anul zero*); în momentul cînd grădinarul caută prin piscina unde se află poate un cadavru, învățătoarea ucigașă își învață elevii verbul *to find — a găsi (Diabolicii)*; cînd studentul negru sărac pătrunde într-o locuință burgheză luxoasă, se aude o muzică regească: este proprietarul care ascultă un disc (*On n'enterre pas le dimanche — Duminica nu se înmormîntează*);

— *inscripție subliniind sensul unei acțiuni sau al unei situații*: un bun exemplu se găsește în *Opera de trei parale*: nevoiașii londonezi, care

stau la coadă pentru a obține de la Peachum, contra cost, permisul care le va îngădui să cerșească, sint dominați, în mod ironic, de formula biblică scrisă pe zid: „Dă și ți se va da!“. Un exemplu și mai elocvent apare în secvența din *Intoleranță*, unde greviștii sint împușcați de poliția patronilor: panoramind, pentru a-i urmări pe muncitorii care fug, camera de luat vederi descoperă, pictate cu litere mari, cuvintele unui slogan publicitar: „The same thing today as yesterday“*, ce evocă un fatalism pe care Griffith tocmai urmărea să-l combată prin filmul său. În sfârșit, ne amintim că *Cetățeanul Kane* se deschide printr-o mișcare de aparat care introduce în cimpul vizual pancarta „No Trespassing“**, simbol al imposibilității de a pătrunde în intimitatea individului.

B. Conținut latent sau implicit al imaginii: este vorba de forma cea mai pură și cea mai interesantă a simbolului. În acest stadiu, el constă dintr-o imagine care are propriul său rol în acțiune și nu pare să ascundă nici o implicație subiacentă, dar al cărei conținut se întâmplă să capete, mai mult sau mai puțin limpede, peste semnificația sa imediată, un *sens mai general*; dincolo de denotație, o conotație care rămâne de precizat. Aș distinge aici, ca și în legătură cu metaforele, trei mari categorii de simboluri despre care mă voi feri, de altfel, să pretind că nu s-ar întrepătrunde:

— *simboluri plastice*: cu alte cuvinte planuri unde un gest sau o mișcare a unui obiect ori rezonanța lor afectivă pot evoca o realitate de alt ordin. Cinematograful sovietic oferă numeroase exemple de *symbolism afectiv* pur: în *Crucișătorul Potiomkin*, în minutele care preced ordinul de a se deschide focul asupra răsculaților acoperiți cu o prelată, un anumit număr de planuri (o imagine a etravei cuirasatului, un panou cu stema imperială, o goarnă) concură, prin imobilismul lor, la întărirea impresiei de vie îngrijorare și de

așteptare neputincioasă a echipajului; puțin după aceea, în timpul luptei, planul care reprezintă un drapel fluturind în vînt introduce o valoare epică subliniind caracterul momentului; la fel în *Urmasul lui Genghis-Han*, imaginea unei lăzi cu monede ce se răstoarnă la pămînt, apoi aceea a unui acvariu și a unui vas de flori care, căzînd, se sparg, constituie, prin caracterul lor de imaginisoc (*gros-planuri* foarte scurte și într-o mișcare foarte rapidă), un fel de contrapunct plastic al scenelor de violență pe care le însoțesc; în *Othello* de Iutkevici, în timpul unui lung monolog în aparteu în care Iago își expune intențiile criminale, luminile focurilor de artificii explodează în tăcere pe cer, în spatele lui, ca și cum i-ar sublinia violența cuvintelor. Dar iată un caz și mai explicit: tot în *Crucișătorul Potiomkin*, imaginii doctorului aruncat în mare îi urmează un *gros-plan* al lornionului acestuia care, agățat în cădere de o parimă, se leagănă la capătul firului; el evocă, în spiritul lui Eisenstein, marioneta ridiculă și sinistă care a fost acest om ce se prevala de titlul de medic pentru a declara bună de mâncat o carne plină de viermi¹; porumbeii care își luau zborul simbolizează intrucitva plecarea sufletului unui mort (*Patimile Ioanei d'Arc, Așa e viața, Sierra de Teruel — Speranța*); în *Farrebique*, în timpul înmormîntării bunicului, se vede cum mărăcinii se agață de roțile mașinii, ca și cum ar vrea să-l rețină între ei pe omul care și-a petrecut toată viața în mijlocul naturii; în *La Symphonie pastorale* (*Simfonia pastorală*), hîrțile care zboară în toate părțile în momentul cînd pastorul deschide ușa biroului său simbolizează fuga tinerei fete și, în același timp, surpriza îngrijorată a bărbatului; în *Miortvii dom* (*Amin-tiri din casa morților*), în cursul conversației dintre Dostoievski și șeful poliției, repetată de

¹ Eisenstein notează că poate fi văzut aici echivalentul figurii de stil numită *sinecdocă* și care constă în a lua o parte drept un tot, procedeu utilizat deoseori în cinema tocmai din cauza valorii sale sugestive.

* Același lucru azi, ca și ieri“ (în engl. în text — *n. tr.*).

** „Trecerea oprită“ (în engl. în text — *n. tr.*).

nenumărate ori, imaginea sfeșnicului ale cărui pandantive de cristal freamătă și sună ascuțit face perceptibilă atmosfera tensionată a scenei; în filmul lui Iutkevici, Othello, chinuit de gelozie, este filmat printre plasele de pescari, în care pare prins ca în capcana unui labirint.

Alte exemple de imagini asociate cu efecte sonore: deraierea trenului blindat german în *La Bataille du rail* (*Luptătorii din umbră*) se termină cu planul în care un acordeon se rostogolește pe taluz, printre rămășițele vagoanelor, într-o cascadă de note tipătoare și dezacordate, după chipul morții derizorii a acelor oameni sacrificiați pentru o cauză nedreaptă; în *The Sniper* (*Pindarul*), o prostituată beată merge penibil și lovește cu piciorul o cutie de conserve care începe să se rostogolească cu mare zgomot pe strada în pantă — imagine jalnică a acestei femei; în sfârșit, secvența uimitoare a intrării trenului în gară, din *Posledniaia noci* (*Ultima noapte*) conține un frumos contrapunct sonor: în liniștea marelui hol pustiu, gîfuitul locomotivei simbolizează cu vigoare îngrijorarea oamenilor la pîndă;

— *simboluri dramatice*: sînt cele care joacă un rol direct în acțiune, furnizînd spectatorului elemente utile pentru înțelegerea povestirii; simbolurile de acest gen abundă și sînt, adeseori, destul de elementare: foarte des o luminare care se stinge semnifică moartea unui personaj (*Man-taua* de Kozintev și Trauberg); Napoleon, întors din insula Elba, întocmește planul bătăliei împotriva armatei engleze din Belgia și, la sfîrșitul discuției, el aruncă pe hartă cuțitul de tăiat hîrtie ținut pînă atunci în mînă, iar acesta se oprește la un nume pe care ni-l descoperă aparatul de filmat: Waterloo (*Contesa Walewska*); o tînără femeie a hotărît să-l ia în căsătorie pe bătrînul care îi face curte, dar iată că un marș militar anunță întoarcerea frumosului soldat pe care ea îl iubeste: femeia se repede să-l întîmpine, dar colierul oferit de bătrîn se agață de spătarul scaunului, se rupe și își răspindește perlele pe jos (*Morocco — Maroc*); un bărbat, lăsînd din nea-

tentție să-i cadă în vatra șemineului fotografia celei care i-a fost amantă, schițează gestul de a o scoate din flăcări, apoi se răzgîndește și o privește cu indiferență cum arde (*Piciul*); o mînă (cea a șefului poliției) se închide, prin supraimpresiune, peste un mic grup de agitatori proletari care discută în legătură cu un plan de acțiune (*Greva*); peste imaginea unei tînere prinse în capcană de curtea insistentă și interesată pe care i-o face un ofițer, se suprapune aceea a unui păianjen care își țese pinza (*The Queen of Spades — Dama de pică*).

Ca exemplu de simbol mai puțin „lizibil“, iată un ceainic care fierbe și care exprimă tensiunea crescîndă dintr-un grup unde se va ajunge la asasinat (*Po zakonu — Conform legii*) și laptele care se revarsă din cratiță, simbolizînd dorința sexuală a soților (*Quai des Orfèvres*); un toc de pantof care se rupe și apoi mersul schiopătat traduce zbuciumul moral al unei femei (*Opinia publică, L'oro di Napoli — Aurul Neapolelui*); în timpul unei discuții violente cu soțul ei, o femeie își unge fața cu cremă pentru demachiat, și din brutalitatea cu care își frămîntă obrazul devine perceptibilă confuzia ei interioară (*De două ori*); în *Obsesie*, în fața protagonistei apare deodată o femeie al cărei chip rămîne în umbră și care ține în mînă un cosor greu; să fie oare Moartea, moartea ei¹?

Dar putem avea de-a face și cu efecte mult mai elaborate. Un exemplu excelent ni se oferă în *Rapacitate*: Marcus, prietenul tinerilor căsătoriți, furios că-i scapă banii cîștigați de Trina datorită biletului de loterie pe care el i l-a oferit, hotărăște să ia înapoi această sumă prin orice mijloace; voința lui nefastă își găsește expresia într-un plan introdus de maimulte ori în cadrul secvenței și care arată o pisică încercînd să ajungă la două păsărele încemenite de spaimă într-o colivie. Un simboj mult mai subtil este moartea

¹ Să nu uităm rolul simbolic al decorului și al elementelor naturale, analizat mai înainte.

canarului din secvența de început a *Îngerului albastru*: incidentul acesta servește, desigur, la scoaterea în evidență caracterul sentimental al profesorului, dar în același timp, și fără nici un dubiu, este o prefigurare a morții sale lamentabile din finalul filmului, de ființă la fel de dezarmată ca și zburătoarea cea slabă; impresia de presimțire tragică pe care o lasă acest eveniment neînsemnat este întărită, dealtfel — în momentul primelor vizite ale profesorului la Lola-Lola — prin prezența insistentă și tăcută a unui clovn care nu este altceva decât simbolul viitoarei decăderi a lui Rath. Găsim în *Urmasul lui Genghis-Han* un joc de scenă foarte subtil, dar deosebit de semnificativ: ducându-l pe prizonierul mongol pentru a-l împușca, soldatul englez are grijă să nu-și murdărească picioarele în băltoacele de apă; la înapoiere, din contra, una din moletiere îi atarnă desfăcută și se tirăște în noroiul pe care el nu mai încearcă să-l evite: comportamentul acesta simbolizează cu putere confuzia intelectuală a soldatului dezgustat și indignat de omorul pe care a fost silit să-l comită.

În sfârșit, semnalăm rolul simbolic pe care-l pot deține *sunetul* (un hărbat, ruinat și desperat, aude din *off* apelurile crupierilor, simbolizând patima pentru joc de care el este cuprins: *Le Joueur — Jucătorul*) și *culoarea* (într-un film alb-negru, secvențele în care eroina se află pe un hipodrom apar în culori vesele care îi exprimă fericirea: *Le Huitième jour — A opta zi*).

— *simboluri ideologice*: numite astfel pentru că — repet — servesc să sugereze idei care depășesc cu mult limitele povestirii unde sînt inserate. În *Speranța*, o furnică plimbîndu-se pe colimatorul unei mitraliere pare să simbolizeze inocența vieții din natură confruntată cu mecanismul monstruos al războiului; și putem citi o semnificație intrucitivă analogă în celebra secvență în care țăranul, îmbarcat într-un avion pentru a arăta amplasamentul aerportului dușman, nu-și mai recunoaște pămîntul natal văzut din cer. În *Octombrie*, în momentul cînd Palatul de Iarnă

este cucerit de muncitorii revoluționari, Eisenstein arată un orologiu ale cărui cadrane indică ora locală în marile capitale, ca și cum ar anunța că evenimentul acesta va schimba istoria lumii. În *Ladri di biciclette (Hoști de biciclete)*, cînd i se fură bicicleta, muncitorul Ricci lipește un afiș al Ritei Hayworth; cunoscînd opiniile realizatorului și ale scenaristului acestuia, Zavattini, se poate admite fără greutate că respectivul afiș este simbolul valurilor de imagini abrutizante și nocive pe care Hollywoodul le revărsă pe ecranele lumii, imagini al căror lux și falsitate își găsesc contraponderea în mizeria materială și morală a unui mare număr de ființe omenești. Cînd tinăra muncitoare din *Le Point du jour (Zorii zilei)* le spune delegaților mineri, în legătură cu zidul dimprejurul minei: „Cînd eram mică, credeam că nu există nimic în spatele acestui zid“, este clar că realizatorul Louis Daquin este cel care își exprimă aici concepția despre societate, zidul acesta enorm și de netrecut simbolizînd diviziunea regretabilă a societății în clase antagoniste. În filmul *Pămînt*, în momentul cînd tinăru tractorist ucis de un contrarevoluționar este dus la cimitir, o femeie e cuprinsă de primele dureri ale facerii: astfel, fără încetare, viața ia naștere din moarte; tema se întîlnește frecvent în cinematograful sovietic: bărbății pier în lupta revoluționară, dar se și nasc alții care vor pregăti recoltele viitoare. Cînd, la sfîrșitul *Vînătorii tragice*, fostul deportat — pe care șomajul și mizeria îl împinseseră să intre într-o bandă de gangsteri — își înțelege greșeala și revine de bună voie printre semenii săi, țărani, aceștia îi redau libertatea, dar îl gonesc prietenește, lovindu-l cu bulgări de pămînt, către șantierele pașnice ale patriei eliberate; este aproape o purificare, o exorcizare impusă astfel de muncitorii din cooperativă aceluia care, prin rătăcirea sa criminală, fusese gata să le ia pămîntul ce le asigura subzistența; prin acest simbol, în spiritul cinematografului sovietic, De Santis exprimă un fel de

comuniune vitală între pământ și oamenii care trăiesc din substanța lui. Într-o perspectivă non-realistă, trebuie citat efectul foarte original ce se află în *Oblomok imperii* (*O frîntură de imperiu*): cînd amnezicul își regăsește trecutul, îl vedem (*flash-back*) într-un *no man's land**, față în față cu un infanterist german ce are același chip cu al lui, care de fapt, este chiar el; la fel, agenții de legătură, telefonistii, artileristii din fiecare tabără sînt cu toții el; ceea ce, în mintea realizatorului, înseamnă, fără îndoială, că în război oamenii se bat contra lor înșile, cu toate că, prin natura lor, ei sînt cu toții frați. În sfîrșit, iată extras, din *Arsenal*, unul din cele mai îndrăznețe și mai emoționante simboluri (cu tot caracterul său non-realist) care poate fi găsit în istoria cinematografului: la sfîrșitul filmului, în momentul cînd greva muncitorilor de la arsenal este zdrobită de armata țaristă, omul care conduce mișcarea se apropie de plutonul de execuție: este împușcat de la mică distanță, totuși nu cade și își descoperă pieptul ca și cum le-ar arăta trăgătorilor că ceea ce trăiește în el este o idee mai tare ca moartea¹.

Ați remarcat desigur că simbolul este cu altă mai reșit și mai impresionant cu cît este mai puțin evident de la început, cu cît pare mai puțin fabricat și mai puțin

* Tărâ a nimăunii (în engl. în text) — n. tr.

¹ Efecte simbolice expresive pot fi obținute prin întreprinderea planurilor, fiecare reluînd acțiunea puțin înainte de clipa unde a lăsat-o precedentul. Exemplul cel mai celebru se găsește în *Ivan cel Groaznic*, cînd se revărsă monedele de aur pe capul noului țar: efectul obținut este un fel de dilatare a duratei, pentru a sublinia solemnitatea momentului. Același procedeu și aceeași impresie în *Crușătorul Potiomkin*, cînd, după incidentul cu carnea alterată, unul dintre marinari sparge de pardoseală o farfurie purtînd inscripția „Dați-ne nouă pîinea noastră cea de toate zilele”. În vestita scenă în care Kerenski urcă scările cele mari (în *Octombrie*), întreprinderea cadrelor subliniază în mod ironic ambiția personajului și tinde să ne sugereze că acesta nu și va atinge niciodată scopul. În fine, în *Sfîrșitul Sanki-Petersburgului*, același efect, aplicat la ascensorul care începe să urce și unde a intrat capitalistul, scoate în relief puterea și fastul individului.

artificial. Este foarte clar, totuși, că posibilitățile de exprimare simbolică depind de stilul și tonul contextului și că un simbol fantasmagoric ca acela din *Arsenal*, pe care l-am citat, nu este de conceput și admis decît în universul cvasisuprarealist al lui Dovjenko. Oricum ar fi, procesul normal de elaborare a simbolului constă totdeauna și din a scoate la iveală o semnificație secundă și latentă sub conținutul imediat și lîmpeze al imaginii.

Or, există filme, la drept vorbind destul de rare, care dovedesc o curioasă răsturnare a valorilor și o suprinzătoare necunoaștere a naturii realiste a cinematografului. Aceste filme transformă aparența direct lizibilă a acțiunii (primul grad de inteligibilitate a unui film) într-un simplu suport, creat artificial, destinat să implice un sens simbolic (al doilea grad de inteligibilitate) care ocupă un loc de primă importanță. Aceste filme nesocotesc, astfel, „regula jocului” cinematografic, care cere ca imaginea să fie mai întîi un bloc de realitate direct semnificativă și apoi, în mod secundar și facultativ, mediatoare a unei semnificații mai profunde și generale. În felul acesta, ele se expun la diverse pericole, principalul fiind o acțiune artificială și neverosimilă.

Faptul este cu deosebire clar în filmele scrise (și eventual realizate) de poezi ca Jacques Prévert și Jean Cocteau, pentru că aceștia manifestă tendința să transpună direct pe peliculă simbolurile și miturile universului lor poetic. Atunci conținutul mitic și metafizic bogat face să explodeze fragilul înveliș realist, fabricat de circumstanță, și iese în prim plan, cu toate neverosimilitățile sale, puternic subliniate de coeficientul de realitate care afectează tot ceea ce apare pe ecran: aceasta este, de exemplu, cauza eșuării filmului *Porțile nopții*, al cărui scenariu rocambolesc este nemilos demascat de contextul realist în care a dorit să-l îmbrace autorul. În același mod, mitul transpare de sub personaj și în cazul interpretării: astfel, Jules Berry, care interpreta în *Le jour se lève* (*Noaptea amintirilor*) un personaj tulburător reprezentîndu-l, evident, pe diavol, devine, în mod explicit, Necuratul în *Les Visiteurs du soir* (*Trubadurii diavolului*), pierzînd în felul acesta o parte din fascinanta și neliniștitoare sa prezență; la fel, în *Porțile nopții*, Jean Vilar este Destinul înainte de a fi un vagabond, și verosimilitatea eroului său suferă; aceeași constatare și în legătură cu Moartea pe care o personifică Maria Casarès în *Orphée* (*Orfeu*).

Se vede, așadar, ce pericol decurge din dorința de a modela miturile după tiparul universului realist: se ajunge la crearea unei realități filmice a cărei semnificație realistă este secundară în raport cu semnificația simbolică. Caracterul profund „documentar” al cinematografului conferă atunci imediat și în mod

apăsător autenticitate conținutului care ar fi trebuit să rămână secundar și care, scormonit de ochiul necrușător al camerei de luat vederi, apare în tot paradoxul și fragilitatea sa.

Atitudinea cea mai coerentă și cea mai fecundă în acest domeniu constă, se pare, în a recurge la feerie în mod deliberat și fără reticențe: *La Belle et la Bête* (Frumoasa și Bestia), *La Beauté du diable* (Frumusețea diavolului), *Margareta nopții*.

FENOMENELE SONORE

Pe drept cuvânt, poate constitui o surpriză faptul că voi consacra fenomenelor sonore un capitol aparte. Ar fi într-adevăr o greșală să considerăm sunetul ca fiind un mijloc de expresie independent de celelalte și să-l socotim o simplă dimensiune suplimentară oferită universului filmic, când, de fapt, apariția cinematografului sonor a zdruncinat profund estetica filmului. Dealtfel, am făcut adeseori aluzie, în capitolele anterioare, la componentele sonore ale limbajului filmic. Paginile care urmează au, deci, scopul să reamintească unele date istorice, să stabilească principiile generale a căror intenție este să arate importanța deosebită a contribuției sonorului, apoi să reia în mod sistematic studiul mijloacelor de expresie sonore.

Se știe că filmul a devenit *sonor*, apoi *corbitor*, cam din întâmplare, în 1926, pentru că o societate de producție americană, „Warner”, se afla în pragul falimentului și încerca — soluție disperată — acest experiment în fața căruia celelalte firme dădeau înapoi, de teama unui eșec comercial¹. Publicul a făcut imediat o primire entuziastă noului gen de filme, în timp ce numeroase personalități dintre cele mai importante ale cinematografului (critici și realizatori) își exprimau scepticismul sau ostilitatea.

¹ A se vedea, despre această problemă, excelentă *Histoire économique du Cinéma* de Baechlin.

„Talkies *, puteți spune că le detest! — declara Chaplin. — Ele strică arta cea mai veche din lume, arta pantomimei. Distrug marea frumusețe a tăcerii.“ Rezervele pe care le-a manifestat René Clair erau mult mai nuanțate și viitorul avea să arate foarte repede că autorul filmului *Un Chapeau de paille d'Italie* (Pălăria florentină) era pe deplin apt să-și însușească aportul sonorului: „Se cuvine, înainte de toate — scria el — să căutăm acțiuni în întregime comprehensibile prin imagine. Cuvântul trebuie să aibă doar o valoare emoțională, iar cinematograful să rămână o expresie internațională vorbită în imagini. Limba ficcării popor îi va da numai o coloratură muzicală.“

Totuși, din punct de vedere istoric, cea mai interesantă luare de poziție, și poate cea mai fecundă pentru viitor, a fost aceea pe care au exprimat-o Eisenstein, Pudovkin și Alexandrov în celebrul lor manifest din 1928¹. Cei trei cineaști sovietici încep prin a exprima o temere care a fost a tuturor spiritelor luminate ale epocii: „Filmul sonor — scriu ei — este o armă cu două tălșuri și, probabil, va fi utilizat după legea minimului efort, adică pur și simplu pentru a satisface curiozitatea publicului.“ Dar cel mai mare pericol este, poate, riscul invadării cinematografului de către „dramele marii literaturi și alte încercări de evadare din teatru spre ecran. Utilizat în felul acesta, sunetul va distruge arta montajului, procedeul fundamental în cinematografie. Pentru că orice adaos de sunet la fragmentele de montaj va întări în aceeași măsură aceste fragmente și le va îmbogăți semnificația intrinsecă, iar aceasta, fără îndoială, în detrimentul montajului, care își realizează efectul nu prin bucăți ei, mai presus de orice, prin punerea cap la cap a acestor bucăți.“ Dar, în același timp, cei trei autori văd, cu perspicacitate, bogăția contribuției sonorului și necesitatea lui prin comparație cu lipsurile filmului mut. „Sunetul, tratat ca element nou al montajului (și ca element independent de imagine vizuală), va introduce în mod inevitabil un procedeu nou și cu valențe afective extreme pentru exprimarea și rezolvarea problemelor complexe de care ne-am lovit până acum și pe care nu le-am putut rezolva datorită imposibilității în care ne aflăm de a găsi o soluție numai cu ajutorul elementelor vizuale.“ În sfârșit, ei exprimau o idee esențială a manifestului, aceea a „contrapunctului orchestral“: „Numai utilizarea sunetului în calitate de contrapunct în raport cu o bucată de montaj vizual oferă noi posibilități de dezvoltare și de perfecționare a montajului. Primele experiențe cu sunetul trebuie să fie

îndreptate către «non-coincidența» sa cu imaginile vizuale. Numai această metodă de atac va provoca senzația urmărită, care va conduce, cu timpul, la crearea unui nou contrapunct orchestral de imagini vizuale și de imagini-sunete.“

Pudovkin a încercat să explice aceste principii într-un film intitulat *Ocenî harașo jiviotia* (Viața e frumoasă), care conținea efecte sonore îndrăznețe bazate pe „non-coincidența“ dintre imagine și sunet. Iată două exemple, așa cum le povestesc cei care au văzut filmul atunci: „La un moment dat, o mamă plînge pierderea fiului ei; în loc să ne facă să auzim hohotele femeii nenorocite, Pudovkin a recurs la introducerea scopului unui copil, cu scopul de a sugera, în mod direct, că pentru biata mamă, bărbatul plîns rămîne totdeauna copil. Într-o altă împrejurare, o femeie se apleacă peste portiera vagonului, cu să-și ia rămas bun de la soțul ei; deodată, își amintește că a uitat să-și spună acestuia din urmă un lucru important; tulburarea datorată plecării, emoția o împiedică să-și amintească exact despre ce este vorba; în mîntea ei se naște impresia că roțile trenului încep să se învîrtească și că se învîrtesc din ce în ce mai repede, că viteza garniturii crește, îndepărtînd-o astfel de soțul ei înainte de a fi putut spune acel lucru alt de important. Și spectatorul, care aude zgomotul trenului ce se pune în mișcare, își dă bine seama că este vorba numai de o temere a eroinei, pentru că, pe ecran, el vede trenul nemișcat și pe tîndra femeie aplecată în continuare pe fereastra compartimentului.“

Așadar, numai în următorul său film, *Dezertorul* (*Dezertir*, 1933), Pudovkin a putut să pună efectiv în practică ideile înaintate ale „Manifestului“. Acest film conține numeroase exemple de folosire a sunetului în „non-coincidență“: am citat deja secvența tramvaiului silențios și vom vorbi mai departe despre utilizarea muzicii în aceeași perspectivă. Cît despre „contrapunctul orchestral de imagini vizuale și imagini-sunete“, el este cel mai bine realizat în secvențele de montaj rapid, în special în cele ale cargonului în construcție: cu o măiestrie extraordinară, Pudovkin a suprapus peste flash-urile vizuale o întreagă gamă sonoră, extrem de bogată și diversă, iar simfonia strălucitoare de zgomote

¹ Episod povestit de Marcel Lapiere, *Les Cents Visages du Cinéma*, p. 603. Din nefericire, în vara anului 1929, tehnicile privind sunetul nu erau destul de bine puse la punct în U.R.S.S. pentru a permite o realizare perfectă a subfilelor și complicatelor efecte pe care le dorea autorul. Pe de altă parte, filmul a făcut obiectul unor critici ascuțite din partea autorităților și a primilor spectatori, din cauza obscurității lui. În cele din urmă, el a fost distribuit abia la sfîrșitul anului 1932, într-o versiune mută și sub titlul *Prostoi sluici* (*Un caz simplu*).

* Filmele vorbite (în engl. în text—n. tr.)

¹ Cf. Marcel Lapiere, *Anthologie du Cinéma*, pp. 243—246. Manifestul a apărut la 5 august 1928 în revista „Jizn iskusstva“.

specifice muncii omenеști converge cu fluxul torențial de imagini într-un contrapunct amețitor, care dă naștere, cu o vigoare rară, impresiei de activitate nestăvilită.

Trebuie să spun aici cît este de nejustificat, după părerea mea, disprețul cu care unii critici și esteticieni judecă filmul vorbitor, nostalgia pe care o manifestă după filmul mut din tinerețea lor. Mi se pare fals să se considere punerea la punct a sonorului drept un accident, iar filmul mut drept un fel de necesitate estetică. Adevărat este tocmai contrariul. Încă de la început, cercetătorii au încercat (și uneori au reușit, foarte imperfect) să realizeze proiecții de filme sonore (fără a mai vorbi de culoare și de ecranul de mari dimensiuni); dar tehnicile de reproducere a sunetului erau atunci mult mai puțin avansate decît acelea ale fotografiei. Ne este îngăduit să credem că filmul ar fi putut deveni sonor și vorbitor mult mai devreme și, pornind de la o muțenie accidentală și condiționată de motive pur tehnice, în nici un caz nu se poate trage concluzii asupra unei necesități estetice a acestei muțenii. Cred, dimpotrivă, că sunetul face parte din esența cinematografului, pentru că el este, ca și imaginea, un fenomen care se desfășoară în timp.

După această paranteză necesară, să revenim la problemele estetice. „Filmul mut — scria André Bazin — constituia un univers sărăcit de sunet, de unde multiplele simbolisme destinate să compenseze această infirmitate.” Realizatorii se găseau în fața unei probleme duble:

— să reprezinte vizual perceperea unui sunet de către un personaj. Alături de procedeul care constă în a arăta cum individul întinde urechea, apoi a arăta sursa zgomotului, există unul mai puțin rudimentar, *suprainpresiunea*, care, prin însăși natura sa, exprimă un fel de *întrepătrundere perceptivă*: pe *gros-planul* urechii unui om care ascultă se suprapune imaginea unei femei mergînd pe un culoar (*Variété*); un chip și supraimpresiunea unei mîini ciocănind la ușa (*Așa e viața*); un grup de muncitori mergînd voioși în sunetul unui acordeon a cărui imagine în prim plan li se suprapune (*Grevă*); un puști care cîntă, cu partitura lui „O, Suzanna!” (*The Covered Wagon — Caravana*);

— să facă perceptibil sunetul însuși. Desigur, ar fi o greșeală să uităm că filmele mute aveau

un acômpaniament muzical: cînd apărea pe ecran partitura „O, Suzanna!”, acompaniatorul cînta la pian melodia (în cazul cînd ea nu era interpretată de o orchestră mare) și la fel se întîmpla cu *La Marseillaise*, cîntată la Clubul Iacobinilor (*Napoléon*). Dar soluția era oarecum facilă și este clar că filmele mute — cel puțin acelea ale realizatorilor celor mai buni — erau astfel concepute încît să-și fie suficiente lor însele. În multe dintre ele găsim tentative de *vizualizare* a sunetelor, în special cu ajutorul *gros-planului*. Omul fiind un întreg, este clar că diferitele sale organe perceptivе se află în legătură și e foarte greu să vezi un tun care trage fără să auzi *psihic* bubuitul. Or, am văzut că *gros-planul*, solicitînd la maximum atenția și deci tensiunea mentală a spectatorului, favorizează această *osmoză perceptivă*.

Astfel, de exemplu, începînd din 1914, în *The Avenin Conscience* (*Conștiința răzбunătoare*), Griffith recurge la *gros-planurile* repetate ale unui creion ce lovește într-o masă și ale unui picior bătînd în pămînt, pentru a încerca să facă perceptibile bătăile de inimă care îl obsedează și îl vor determina să se trădeze pe nebunul ucigaș din povestirea fantastică a lui Edgar Allan Poe. În sens analog, Eisenstein acumulează, în *Octombrie, gros-planuri* de cizme ale cazacilor care dansează, pînă face sesizabil tropăitul cadentat, în timp ce puțin mai tîrziu spectatorul primește drept în față o serie de *flash-uri* din țeava unei mitraliere al cărei vacarm ucigaș el sfîrșește prin „a-l auzi”. În *Febre*, laitmotivul vizual al portului și al vapoarelor joacă rolul de „fond sonor”. În *Eldorado*, l'Herbier redă atmosfera asurzitoare a unui cabaret printr-o înlănțuire de *gros-planuri* ale unor instrumente muzicale, în timp ce Epstein materializează bătăile unui orologiu printr-un fel de palpitații ale imaginii (*Prăbușirea casei Usher*). În *Napoléon*, găsim un efect îndrăzneț: în timpul atacului dat de francezi asupra forturilor din Toulon, toți toboșarii sînt uciși, și grindina

este cea care, lovind în instrumentele părăsite, le ia locul pentru a comanda asaltul. Un răpăit de tobe este vizualizat prin *flash-uri* de fulgere și valuri furioase (*Taras Triasilo*), zgomotul mașinii de cusut — prin *flash-urile* unei mitraliere care trage (*O frîntură de imperiu*), aplauzele — prin imagini de explozii (*Dezertorul*). În sfîrșit, iată un extras din scenariul lui Gance la *Napoléon*, în care vedem, deosebit de clar, voința realizatorului de a face auzită alarma care sună în Paris:

„4 *gros-planuri* diferite de clopote.

4 alte *planuri* mai mari, foarte rapide ale clopotelor.

4 alte *planuri*, și mai rapide și mai mari ale clopotelor.

În patru secunde, o sută de clopote amestecate.“

Aceste cîteva exemple de „efecte sonore mute“, dacă pot spune așa, scot în evidență impasul în care se afla cinematograful la sfîrșitul epocii filmului mut și soluțiile desperate la care trebuia să recurgă pentru a compensa absența fenomenelor sonore.

(Amputată de o dimensiune esențială, imaginea mută trebuia să fie de două ori semnificativă. *Montajul* căpătase, deci, un rol considerabil în limbajul filmic, pentru că exista obligația de a intercala fără încetare în povestire planuri *explicative*, destinate să ofere, eventual, justificarea pentru ceea ce spectatorul vedea desfășurîndu-se sub ochii săi. De exemplu, dacă realizatorul voia să arate niște muncitori părăsindu-și atelierul la sfîrșitul zilei de muncă, era obligat să intercaleze în scenă *gros-planul* unei sirene de uzină scui-pîndu-și aburul. Sau, dacă voia să fie „auzit“ un pianist care cîntă Debussy, el trebuia să monteze cadrul unui frunziș sau al unei ape liniștite. Banda-imagine trebuia deci să-și asume de una singură, pe lîngă semnificația proprie, și

o greoaie sarcină explicativă: intercalare de planuri sau montaj rapid, destinate să sugereze o impresie sonoră (a se vedea mai sus exemplele din *Octombrie*).¹

Sunetul, dimpotrivă, pune la dispoziția filmului un registru descriptiv foarte întins. Sunetul poate fi efectiv utilizat în *contrapunct* sau în *contrast* în raport cu imaginea și, în fiecare dintre aceste cazuri, în mod *realist* sau *non-realist*: ceea ce, așa cum se va vedea, dă imediat realizatorului patru moduri posibile de organizare a *raporturilor imagine-sunet*, în locul unicei imagini a filmului mut. Mai mult, sunetul poate nu numai să corespundă unei surse existînd pe ecran, dar, de asemenea, și mai ales, să fie din *off*.

Iată, de pe acum, un exemplu al bogatelor posibilități de expresie pe care le oferă sunetul întrebunțat cu inteligență. În *Thieves Highway* (*Șoseaua hoților*), o prostituată este urmărită de doi ucigași; ea a putut, pentru o clipă, să le scape și s-a ascuns într-un șantier; nemai-auzind-o alergînd, cei doi bărbați s-au oprit pentru a asculta. Atunci vedem planul următor: femeia ascunsă, al cărei chip exprimă groaza mută; liniștea este desăvîrșită în imediata vecinătate, dar, în depărtare, sirena unui vapor sfîșie noaptea cu chemări care sînt ca niște strigăte de spaimă; este un foarte bun exemplu de sunet utilizat în *contrapunct realist*, din *off*, cu valoare simbolică.

De la apariția sunetului, imaginea își recunoaște adevărata valoare realistă datorită ambianței sonore; multe efecte subiective sînt reportate pe

¹ Se dovedește efectiv că montajul rapid (*flash-urile*) corespunde adesea, în cinematograful mut, dorinței de a reda o impresie sonoră: montajul rapid este absolut *non-realist* atunci cînd pretinde că se adresează privirii (nu vedem, de regulă, totdeauna decît puține lucruri deodată, din cauza limitelor cîmpului nostru vizual — și în orice caz nu într-un astfel de ritm), dar el exprimă, din contra, deosebit de bine, busculada sonoră a universului real (o sumedenie de sunete se precipită în urechile noastre din toate direcțiile, se suprapun și se împletesc într-o ambianță compactă și permanentă).

banda sonoră (supraîmpresiunile de conținuturi memoriale sînt înlocuite, de exemplu, prin *voci din off*) și pentru a relua cazurile de adineauri, spectatorul aude efectiv sirena, iar Debussy nu mai are nevoie să fie explicat; montajul impresionist devine, practic, inutil în măsura în care era un substitut al sunetului; *gros-planul* în calitate de explicație aproape dispare și se mărginește la un rol psihologic și dramatic; în sfîrșit, *montajul* își pierde din importanță în folosul *profundizimii cîmpului*, pentru că filmul poate să se exprime prin „blocuri” de realitate concretă și totală.

În rezumat, iată care sînt diferitele contribuții ale sunetului la film:

— *realismul*, sau, mai bine zis, *impresia de realitate*: sunetul mărește coeficientul de autenticitate a imaginii; credibilitatea, nu numai materială ci și estetică, a imaginii este, fără doar și poate, înzecită: spectatorul regăsește, într-adevăr, acea polivalență senzorială, acea întrepătrundere a tuturor registrelor perceptive pe care ne-o impune prezența indivizibilă a lumii reale;

— *continuitatea sonoră*: în timp ce banda de imagine a unui film este o suită de fragmente, coloana sonoră restabilește, intrucitva, continuitatea la nivelul percepției simple și, în același timp, al senzației estetice; *coloana sonoră* este, efectiv, prin natura ei și din necesitate, mult mai puțin fragmentată decît *imaginea*; ea este, în general, relativ independentă față de *montajul vizual* și mult mai conformă „realismului” în ceea ce privește ambianța sonoră; dealtfel, rolul muzicii ca factor al continuității sonore materiale și în același timp dramatice este primordial;

— *folosirea normală a cuvîntului* permite suprimarea acelei plăgi a filmului mut care sînt inseriturile — ea eliberează într-o oarecare măsură imaginea de rolul său explicativ și îi permite astfel să se consacre rolului expresiv, făcînd inutilă reprezentarea vizuală a lucrurilor care pot fi spuse sau, mai bine zis, evocate; în sfîrșit,

vocea din off deschide cinematografului bogatul domeniu al adîncimilor psihologiei, permițînd exteriorizarea gîndurilor celor mai intime;

— *tăcerea* este promovată ca valoare pozitivă și se cunoaște rolul dramatic considerabil pe care îl poate juca ea în calitate de simbol al morții, al absenței, al pericolului, al neliniștii sau al singurătății. Tăcerea, mult mai bine decît o muzică năvalnică, poate sublinia cu putere tensiunea dramatică a unui moment: să ne amintim de tăcerea atentă a miilor de muncitori adunați în timpul pregătirilor pentru proba noii turbine (*Vstrecinți — Contraplan*), de tic-tacul ceasului fragmentînd tăcerea care precede prăbușirea în infernul atomic (*Copiii din Hiroshima*), sau liniștea absolută care însoțește spargerea din *Du Rififi chez les hommes* (*Scandal printre bărbați*). La un nivel mai elevat, vom nota locul considerabil pe care îl deține tăcerea în universul lui Bresson și noblețea pe care ea o conferă în special în *Jurnalul unui preot de țară*¹;

— *elipsele posibile ale sunetului sau ale imaginii datorate dualismului lor*. Este cunoscută celebra elipsă din *Sous les toits de Paris* (*Sub acoperișurile Parisului*): două personaje discută în spatele unei uși cu geamuri, fără ca din această cauză sensul cuvintelor lor să ne scape (ironizare discretă a filmului vorbitor de către René Clair); o elipsă identică există în *Scurtă întîlnire*, în momentul cînd Alec o grăbește pe Laura să vină la el; fără ca inteligibilitatea filmului să sufere cituși de puțin, sîntem scutiți de un dialog care ar fi putut fi jenant; la fel, în *Moartea unui ciclist*, nu auzim cuvintele adresate eroinei de către șantajist: ele sînt acoperite de muzica din cabaret și cu atît mai inutile cu cît noi știm perfect despre ce este vorba; încă un efect analog apare în *Al*

¹ „Deci filmul mut înfățișa deja tăcerea, dar sonorul poate s-o traducă prin zgomot, în timp ce filmul mut traducea tăcerea prin tăcere. Filmul mut punea în scenă tăcerea. Sonorul o face să vorbească”. (E. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, p. 141).

patruzeci și unulea, în timpul povestirii aventurilor lui Robinson Crusoe de către tinărul ofițer: nu auzim cuvintele, ci numai o muzică stridentă și vedem reflexele soarelui pe mare suprapunându-se chipului radios al Mariutkăi. O elipsă de imagine, dacă putem spune așa, se găsește, de asemenea, în *Sub acoperișurile Parisului*, unde o încăierare nocturnă ne este înfățișată, după spargerea felinarului care lumina scena, numai prin zgomotele provocate de combatanți. În sfârșit, în *Bestia umană*, cei doi amanți ascultă cu spaimă pașii unui om pe scară, crezând că este vorba de soț, în timp ce în *Scarface* și în *M / Un oraș caută un criminal*, îl identificăm pe asasin datorită refrenului pe care acesta îl fluieră în timpul comiterii crimelor;

— *juxtapunerea imaginii și sunetului în contrapunct sau în contrast, non-coincidența realistă sau nu, sunetul din off* permit crearea diferitelor feluri de metafore și de simboluri asupra cărora vom reveni;

— în sfârșit, *muzica*, atita timp cît nu este justificată de un element al acțiunii, constituie un material expresiv deosebit de bogat.

Zgomotele

Este logic să împărțim fenomenele sonore în două mari categorii, cea de-a doua fiind rezervată *muzicii* nedeterminate de vreun element al acțiunii, iar prima cuprinzînd toate *zgomotele* existente.

Putem distinge:

— *zgomotele naturale*: toate fenomenele sonore pe care le putem percepe în natură (zgomotul vîntului, al tunetului, al ploii, al valurilor, al apei curgătoare, răcnetul animalelor, cîntecul păsărilor etc.);

— *zgomotele omenești*, dintre care trebuie să deosebim: *zgomote mecanice* (mașini, automobile,

locomotive, avioane; zgomotele străzilor, ale uzinelor, ale gărilor, ale porturilor); *cucintele-zgomot*: care constituie fondul sonor uman; apare foarte clar în versiunile originale ale filmelor străine, unde cuvintele n-au nici un înțeles pentru noi; sunetul cuvintelor face parte integrantă din atmosfera autentică a unui film: el îi dă acea „coloratură muzicală” despre care vorbea René Clair; în sfârșit, *muzica-zgomot*: de exemplu cea din filmele muzicale sau cea produsă de un aparat de radio (cel mai adesea este un simplu fond sonor, dar poate lua și valoare de simbol).

Zgomotele, așa cum le-am definit, pot fi utilizate mai întîi în mod „realist”, cu alte cuvinte conforme realității: nu vom auzi decît sunetele produse de ființe sau de lucruri care apar pe ecran, sau despre care știm că se găsesc în apropiere, fără să existe vreo dorință specială de expresie în juxtapunerea imagine-sunet (aceasta ar corespunde unei filmări și unei înregistrări simultane a sunetelor, fără „montaj” ulterior). Este cunoscut rolul important al zgomotelor în numeroase dintre filmele mari și în „documentare”: mă gîndesc la vuietul valurilor din *The Man of Aran* (*Omul din Aran*), la freamătul pădurilor din *Louisiana Story* (*Poveste din Louisiana*), la huruitul trenurilor din *Bestia umană* sau din *Night Mail* (*Poșta de noapte*), la zgomotele străzii (*Orașul fără mască*, *Ritmul orașului*) sau al uzinelor (*Contraplan*, *Zorii zilei*). Zgomotele activității umane au, desigur, o asemenea valoare dramatică, încît în unele filme s-a renunțat la orice fel de muzică.

Totuși sunetul, oricît de realist ar fi, este rareori utilizat în mod brut: „La începutul filmului sonor, se înregistrau aproape toate sunetele pe care le putea capta microfonul. Curînd s-a remarcat că reproducerea directă a realității dă o impresie prea puțin reală și că sunetele trebuie să fie « alese »,

pentru același motiv ca și imaginile.“¹ Într-adevăr, deseori privim ceva și sintem atenți la un sunet care vine din altă parte, sau sintem prea absorbiți pentru a mai auzi sunetele care ne izbesc în urechi: din aceste motive, un sincronism continuu, departe de a fi realist, va produce un efect nenatural.

Dar este foarte limpede că sunetul nu constituie totdeauna un simplu adaos al imaginii și că montajul îngăduie utilizări ale lui dintre cele mai îndrăznețe, îndeosebi prin „non-coincidență“ scumpă lui Pudovkin. Se pot obține astfel efecte sonore cu valoare simbolică, și aceasta sub cele două forme pe care le-am definit deja: *metafora* și *simbolul* propriu-zis.

Metafora constă, am mai spus-o, în a pune în paralel (în interiorul aceleiași imagini sau prin apropierea a două imagini) un conținut vizual și un element sonor, cel de-al doilea fiind destinat să sublinieze semnificația primului, prin valoarea bogată în imagini și simbolică pe care o îmbracă; intrucitva, sunetul intră în contrapunct mai mult sau mai puțin direct cu imaginea: astfel, respirația scurtă a omului înspăimântat seamănă cu gîfîitul unei locomotive (*Éxtaz*), în timp ce jeturile de abur ale unei alte locomotive însoțesc exuberanța zgomotoasă a soldaților care pleacă pe front (*Mahalava*), sau bucuria băieților în ziua inaugurării liniei ferate pe care ei au construit-o (*Drumul vieții*); în sfîrșit, niște pescăruși care scot țipete stridente par să-și bată joc de un puști după ce tocmai au mîncat peștii prinși de el (*Ritmul orașului*).

Folosirea „non-realistă“ a sunetului (adică în non-coincidență cu imaginea) determină un alt tip de metafore, mult mai originale. În *Maskarade* (*Mascarada*), niște nechezături se suprapun imaginii burghezilor care rid; gîfîit de gîște — celei a tinerelor fete; grohăieli de porci — celor

trei bețivi căzuți pe jos și cîrîit de găini — imaginii *girls*-urilor de music-hall care sporovăiesc; în *Miracolo a Milano* (*Miracol la Milano*), cuvintele celor doi capitaliști care își dispută dreptul de proprietate asupra unui teren se transformă încetul cu încetul într-un lătrat; în *Milionul*, René Clair suprapune încăierării dintre oamenii care se bat pentru o haină fluierăturile unui imaginar meci de rugby; un efect comic intrucitva asemănător apare în *Idylle à la plage* (*Idilă pe plajă*), unde imaginea unui bărbat care sare din groapă în groapă pentru a se apropia de prietena sa fără să fie văzut de mama acesteia este sonorizată cu zgomote de împușcături și de explozii; din nefericire, mama îi observă prezența și îi aruncă o privire furioasă... dublată de o rafală de mitralieră! Într-un scurt-metraj comic de Michel Gast, *Les Frères Brothers en week-end* (*Frații Brothers în week-end*), în clipa cînd cineva trage mînerul clopoțelului de la intrare, se aude zgomotul apei de la toaletă.

În sfîrșit, iată un exemplu unde, dat fiind caracterul elaborat al *metaforei*, ajungem deja la *simbol*: în *Farrebique*, în timpul scenei morții bunicului, se aude zgomotul unui copac căzînd sub loviturile tăietorilor de lemne.

Simbolurile prezintă mai mult interes din punctul de vedere al limbajului filmic. Numesc simbol, prin analogie cu simbolul vizual, orice fenomen sonor care, fără să intre în concurență semnificativă cu imaginea, tinde să ia, dincolo de aparențele sale realiste și imediat expresive, o valoare mult mai largă și mai profundă. În momentul executării feroviarilor din *Luptătorii din umbră*, de exemplu, fluierăturile locomotivelor urlă în urechile dușmanului minia și ura lor răzbunătoare; în *Anna Karenina*, sunetul strident și zvîcnit al ciocanului celui care verifică roțile întetește durerea eroinei; fluieratul expresului care trece prin gară joacă un rol asemănător în raport cu disperarea Laurei (*Scurtă întîlnire*), în timp ce scîrîiturile și izbiturile vagoanelor

¹ René Clair, *Réflexion faite*, pp. 145-146.

dintr-un triaj par să sublinieze jena celor doi amanți obligați să se ascundă într-un hotel sordid de mahala (*Cronaca di un amore* — *Cronica unei iubiri*). În clipa cînd protagonistul din *Pe chi* îi mărturisește fetei că el este cel ce i-a atras frațele într-o cursă care l-a costat viața, sirena unui remorcher începe să urle în apropiere (spectatorul nu aude cuvintele personajului); Edie își ia atunci capul în mîini și izbucnește în hohote nervoase, iar gestul lui se explică în același timp prin vacarmul asurzitor al sirenei și prin grozăvia revelației, primul motiv nefiind, evident, decît contrapunctul celui de-al doilea, într-un joc de scenă de o rară putere dramatică. În *Porțile nopții*, uvertura *Egmont* care se aude în surdină la radio, în timp ce eroul își povestește „necazurile“, subliniază grandilocvența lipsă de pudoare a burghezului colaboraționist; un rol analog al muzicîizgomot se află în *Roma, oraș deschis*, unde o arie de jazz întetește în mod aproape inuman durerea bărbatului care își vede iubita ucisă sub ochii lui.

În sfîrșit, găsim cîteva utilizări „non-realiste“ ale sunetului cu efect subiectiv sau (și) simbolic. În *Un grand amour de Beethoven* (*Nemuritoarea iubire*), un fluierat dureros materializează surzenia în devenire a compozitorului, dar cînd în imagine se află puști, fluieratul nu se mai aude, Gance făcîndu-ne astfel să înțelegem că zgomotul acesta constituie o impresie pur subiectivă a compozitorului; mai tirziu, imagini zgomotoase (moară, spălătorese, clopote) sînt mute, pentru că sînt văzute de Beethoven surd.

În *Cetățeanul Kane*, lampa de pe scenă, care se stinge într-un descrescendo sfișietor, exprimă prăbușirea Susanei, incapabilă să mai suporte multă vreme viața de cîntăreață ratată pe care i-o impune soțul ei; în *Mahalaua*, imaginea cadavrului lui Nikolai, executat pe front pentru activitate revoluționară, se suprapune cîntecului unei trupe de bolșevici care defilează victorios într-un oraș din spatele frontului; un efect absolut analog întîlnim în *Bestia umană*: cînd șeful

de gară descoperă cadavrul femeii asasinată, se aude (cu toate că amplasarea locurilor respective n-ar fi permis-o în mod normal) cîntecul *Le petit coeur de Ninon* (*Inimioara lui Ninon*), pe care îl interpretează un artist în sala balului și care constituie un comentariu ironic al destinului îngrozitor al tinerei femei.

Muzica

Muzica este de departe contribuția cea mai interesantă adusă de filmul sonor. Nu pentru că nu s-ar fi scris partituri muzicale pentru filme din perioada mută: Saint-Saëns a compus una pentru *L'Assassinat du Duc de Guise* (*Asasinarea ducelui de Guise*), Ildebrando Pizzetti pentru *Cabiria*, Henri Rabaud pentru *Le Miracle des loups* (*Miracolul lupilor*), Erik Satie pentru *Antract*, Arthur Honegger pentru *La Roue* (*Roata*)¹. Dar era vorba de muzică scrisă pentru a însoți filmele și nu despre muzică de film în sensul exact al termenului, principiul corespondenței riguroase imagine-sunet nefiind încă realizat din punct de vedere tehnic, nici recunoscut din punct de vedere estetic. Dealtfel, aceste partituri scrise în mod special pentru filme rămîn cazuri de excepție. Pe de altă parte, se poate deduce că realizatorii cei mai exigenți și cel mai deplin conștienți de posibilitățile artei lor își compuneau filmele în așa fel încît adăugarea unei partituri muzicale să fie inutilă. Cu alte cuvinte, ei exprimau prin imagine echivalente plastice și vizuale a ceea ce muzica putea să semnifice pe plan sonor. Astfel planurile valurilor care mor pe plajă, introduse în mai multe rînduri în *Noaptea Anului nou*, ca un fel de laitmotiv plastic, constituie, fără îndoială, un echivalent vizual a ceea ce ar fi putut fi o partitură muzicală cu caracter liric², adică un

¹ Această partitură a slujit ca bază pentru mișcarea simfonică *Pacific 231*, compusă de autor în 1928.

² „La musique souvent me prend comme une mer“ (Baudelaire).

contrapunct al dramei din imagini și în același timp introducerea unui element psihologic precis (dorința de a exprima măreția și universalitatea acestei drame umane, sau de a arăta impasibilitatea naturii în fața pasiunilor omenești). Dar este clar că imaginea mării introduce un element vizual cu semnificația sa precisă și imediată și că prezența ei pune spectatorului o problemă de descifrare intelectuală, în timp ce muzica acționează numai asupra simțurilor, ca un factor de creștere și de aprofundare a sensibilității.

În epoca numită mută, fiecare sală dispunea de un pianist sau de o orchestră care aveau sarcina să acompanieze imaginile cu efluvii sonore, după o partitură compusă special sau după indicații furnizate, uneori în mod foarte precis, de către societatea producătoare. La începuturile sonorului, s-a continuat în același mod, dar de data asta fără ajutorul instrumentiștilor. Elmer Rice descria în mod spiritual această febră muzicală: „Aerul era plin de sunete melodioase — aș putea spune saturat; unde largi, armonii dulci se desfășurau în jurul nostru, peste noi. Muzica ne cuprindea, ne înconjura. Am fi putut s-o pipăim, s-o vedem aproape, atât ti era de dominator ritmul. Cititorul să se imagineze în fiecare clipă a existenței sale, în stare de veghe sau în somn, legănat de muzica ce-l învâluie ca un veșmînt mîngietor. Totul seamănă a stupefacție, a intoxicație cronică, a beție continuă; este irezistibil și nefast; creierul cel mai bine echilibrat și organismul cel mai robust se epuizează.”¹ Imaginile sînt „împopoțonate” cu parafraze muzicale pe cit de servile pe atât de nepotrivite: își vor fi făcut o idee în acest sens cei care au văzut versiunea lui *Ben-Hur* (1926) sonorizată mai târziu cu *Preludiile* de Liszt. Același desfrîu sonor l-am regăsit recent în versiunea sonorizată a *Patimilor Ioanei d'Arc*, unde Bach și Haydn au fost puși la contribuție cu o lipsă de măsură care provoacă greață. Din neferi-

cire, nici astăzi muzica nu este utilizată, în general, cu mai multă inteligență și regretăm că realizatorii ignoră prea mult valoarea dramatică a tăcerii și nu se gîndesc decît să-și înecze filmele sub valuri de elocință sonoră. În orice caz, compozitorul de muzică de film a devenit astăzi un personaj important: împreună cu operatorul, el este principalul creator al plasticii cinematografice. Compozitori ca Maurice Jaubert, Georges Auric, Joseph Kosma și Georges Delerue în Franța, Hanns Eisler, Kurt Weill, Nino Rota, Giovanni Fusco (între alții) în alte țări, au știut să evite pericolul pe care l-am semnalat și au făcut din muzica de film un gen autonom și perfect valabil pe plan artistic.

Niciodată nu se insistă deajuns asupra caracterului în întregime „non-realist” al universului filmic în ceea ce privește muzica. În opoziție cu universul real, „el conține mereu o muzică; aceasta ti conferă, din punctul de vedere al atmosferei, o dimensiune sui-generis, care în mod perpetuu îl îmbogățește, îl comentează, uneori îl corectează și citeodată chiar îl conduce; care, în orice caz, îi structurează îndeaproape durată.”² Muzica este, deci, un element cu deosebire specific al artei filmului și nu este surprinzător că ea joacă un rol foarte important și, din cînd în cînd, dăunător: „În unele cazuri, semnificația «literală» a imaginilor se întîmplă să fie extrem de subtilă. Senzația devine «muzicală», în așa măsură încît, atunci cînd muzica o însoțește într-adevăr, imaginea extrage efectiv din muzică esența expresiei, sau mai degrabă a sugestiei acesteia. Atunci imaginația se infierbîntă și, din punctul de vedere al limbii, semnul se pierde.”² Există într-adevăr un pericol real: să vedem cum muzica ia locul și, prin urmare, slăbește, amputează imaginea, așa cum, deseori, o face și dialogul. Este paradoxal că, într-o artă puternic realistă, dispunînd de acest mijloc de

¹ E. Souriau, *L'Univers filmique*, p. 24.

² G. Cohen-Séat, *Essai sur les principes...*, p. 130.

expresie fără ambiguitate care este imaginea, realizatorii simt atât de des nevoia să povestească acțiunea și cu ajutorul muzicii — în felul acesta ei o reduc la un rol de parafrază cuvînt cu cuvînt, de pleonasm permanent ¹. „Un asemenea procedeu — scrie Maurice Jaubert — dovedește ignorarea totală a însăși esenței muzicii. Aceasta se desfășoară de o manieră continuă, după un ritm organizat în timp. Constrîngînd-o să urmeze servil fapte sau gesturi care sînt discontinue și nu ascultă de un ritm determinat, ci de reacții fiziologice și psihologice, se distruge în ea tocmai ceea ce o face să fie muzică, pentru a o reduce la elementul ei primordial, anorganic — sunetul.” ² Este, deci, clar că muzica trebuie să întoarcă spatele oricărui acompaniament servil al imaginii și, dimpotrivă, să caute, într-o concepție globală asupra rolului său, să „explice pe deplin implicațiile psihologice și cu adevărat existențiale ale unor «situații» dramatice”. ³

Ajungem astfel la o primă concepție asupra muzicii de film, concepție „sintetică”, aș spune, și care urmărește „să dirijeze atenția spectatorului-auditor asupra situației considerată ca totalitate”. ⁴ Cuvintele lui Pudovkin, după care „asincronismul este cel dintîi principiu al filmului sonor” ar putea servi ca motto. În legătură cu

¹ „Acompaniamentul muzical folosit prea adesea în filme nu este decît o repetare a dialogului... În materie de acompaniament de film, aș crede mai mult în contrapunct. Mi se pare că ar trebui, alături de cuvintele «Te iubesc», să se pună o melodie care spune: «Nu-mi pasă». Tot ce înconjură aceste cuvinte ar trebui să se compună din elemente contrare, ar fi mai eficace.” (Jean Renoir, în „Cinéma” 55, nr. 2, p. 34)

„Muzica se confundă rareori cu imaginea; cel mai adesea nu servește decît ca să-l adoarmă pe spectator și să-l împiedice să aprecieze cu claritate ceea ce vede. Dacă mă gîndesc bine, sînt mai curînd împotriva «comentariului muzical», cel puțin în forma sa actuală. Sînt în el ceva bătrînesc, învechit.” (Antonioni, în „Cahiers du Cinéma” nr. 112, oct. 1960)

² „Esprit”, 1 aprilie 1936.

³ Hans Eisler în „Critique”, nr. 37, iunie 1949.

⁴ Hans Eisler, *ibidem*.

aceasta, realizatorul citează exemplul filmului său *Dezertorul*, pentru care compozitorul Iuri Șaporin a scris o partitură unde încerca să evite orice parafrizare a imaginii: astfel, avînd de ilustrat secvența finală, în care vedem o manifestație muncitorească mai întîi împrăștiată de poliție, iar în cele din urmă victorioasă, spărgînd barajele, compozitorul n-a scris un acompaniament întîi tragic, apoi triumfător, ci a plasat pe toată secvența o temă care exprimă curajul hotărît și certitudinea liniștită a victoriei. „Care este rolul muzicii aici?” — scrie Pudovkin. — La fel cum imaginea este o percepere obiectivă a evenimentelor, muzica exprimă aprecierea subiectivă a acestei obiectivități. Sunetul amintește spectatorului că, la fiecare înfrîngere, spiritul combativ nu face decît să primească un nou impuls spre luptă pentru victoria finală.” ¹

Pornind de la aceleași principii formulate în „Manifestul” lor comun, Eisenstein a ajuns totuși la o concepție diferită, mai curînd analitică, a rolului muzicii de film. Celebra sa teorie a „contrapunctului audio-vizual” este într-adevăr bazată pe credința în necesitatea unei concordanțe riguroase a efectelor vizuale și a motivelor muzicale. Pentru el, decupajul-muzică trebuie să preceadă decupajul-imagine și să-i servească drept schemă dinamică. În timpul realizării lui *Aleksandr Nevski*, el nu și-a definitivat montajul decît atunci cînd Prokofiev a terminat partitura; voia ca linia melodică să fie strict paralelă cu liniile plastice de forță ale imaginii: astfel, pantei abrupte a unei stînci îi corespunde o cădere a melodiei de la acut la grav. Trebuie să admitem, totuși, că această concordanță este pur formală, deoarece căderea melodiei se produce în timp, pe cînd panta stîncii e absolut statică. Paralelismul nu este vizibil decît în partitură ², iar auditoriul nu poate fi deloc conștient de prezența lui (nefiînd sesi-

¹ *On film technique*, pp. 163—165.

² A se vedea graficele publicate în anexa la *The Film Sense*.

zabil decât dacă ești prevenit); deci, dacă efectul dorit de Eisenstein a fost atins, se pare că se întâmplă mult mai mult datorită calității excepționale a muzicii lui Prokofiev decât concordanței artificiale, ale cărei efecte sînt imposibil de descoperit și de analizat.

Dealtfel, trebuie să notăm că, dacă pe plan strict ritmic partitura este îndeaproape supusă imaginii, din punct de vedere dramatic se manifestă, dimpotrivă, o libertate deplină: deci, oricare ar fi diferențele dintre ele, aceste două atitudini concură pînă la urmă la aceeași concepție generală asupra muzicii de film — cea care poate fi numită *muzică-ambientă*, în opoziție cu *muzica-parafrază*.

Dar înainte de a ajunge la fondul problemei, trebuie neapărat să definim și să ilustrăm un anumit număr de utilizări posibile ale muzicii la un nivel elementar, adică însoțind efecte, scene sau secvențe precise și limitate în desfășurarea unui film. Ea poate astfel fi chemată să joace mai multe roluri:

A. Rol ritmic:

— *Înlocuirea unui zgomot real*: alunecarea aeriană a ploii de săgeți în timpul bătăliei din *Aleksandr Nevski*; zgomotul avioanelor din *Aerograd*; vuietul furtunii din *U samogo sinego moria* (*La marea cea mai albastră*); explozia bombei atomice din *Copiii din Hiroshima*. Sau a unui zgomot virtual: în *Trois télégrammes* (*Trei telegrame*), căpitanul vede trecînd mașina pompierilor, dar, fiindcă nu aude semnalul tradițional care o însoțește, se crede victima unei halucinații, muzica lăsînd să se audă atunci un foarte discret sunet de sirenă; în *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre*, fostul aviator, aflat în interiorul unei Fortărețe Zburătoare, își re trăiește amintirile din război; un *vibrato* de viori sugerează atunci pornirea succesivă a celor patru motoare pe care aparatul de filmat le descoperă pe rînd printr-un *panoramic*.

— *Sublimarea unui zgomot sau a unui strigăt*: vreau să spun că zgomotul sau strigătul se transformă puțin cîte puțin în muzică; deseori auzim, de exemplu, zgomotul vîntului sau al mării preschimbîndu-se într-o frază muzicală care se vrea lirică¹. Dar muzica are adesea și misiunea să înlocuiască un strigăt care, din cauza violenței lui, trebuie ocolit: am citat cazul țipetelor unei femei care naște, transformate într-o frază muzicală sfîșietoare (*Universitățile mele, Curcubeul*); un efect analog apare în *Velikii grajdianin* (*Marele cetățean*), unde țipătul unei femei care descoperă un cadavru este înlocuit printr-o temă muzicală stridentă și tragică.

— *Evidențierea unei mișcări ori a unui ritm vizual sau sonor*: poate fi vorba de o simplă mișcare fizică (în *Orașul fără mască*, prăbușirea gangsterului de pe unul dintre turnurile unui pod din New York este însoțită de un descrescendo al muzicii terminat printr-o lovitură de tobă), sau de un ritm: tropotul cadențat al calului de la trăsura care o aduce pe Julieta la castelul lui Barbă Albastră a fost subliniat cu abilitate printr-o temă vioaie de Kosma (*Juliette ou la clé des songes* — *Julieta sau cheia visurilor*); în secvența finală din *Porțile nopții*, muzica însoțește în contrapunct tragic scrișnetul tălpilor lui Guy care merge pe calea ferată, în întîmpinarea morții; în sfîrșit, muzica subliniază, prin cadența ei regulată, eforturile considerabile și energice ale *Omului din Aran* care sparge pietre. Se poate întîmpla ca muzica să pună în valoare ritmul montajului: în *La Belle équipe* (*Cinci prieteni*), acorduri puternice subliniază cu solemnitate succesiunea diferitelor planuri fixe care arată vesela și proviziile pregătite pentru deschiderea circiului.

În toate aceste exemple, există un contrapunct muzică-imagie pe planul mișcării și al ritmului,

¹ Chiar în filme realiste, zgomotele (de exemplu, ale străzii) pot fi suprimate pentru o partitură muzicală (*Ascenseur pour l'échafaud* — *Ascensor spre eșafod*).

o corespondență metrică exactă între ritmul vizual și ritmul sonor. Rolul pe care îl joacă aici i se potrivește foarte bine muzicii (în calitatea ei de a fi, ca și imaginea filmică, o mișcare în timp), dar este destul de limitat și, în orice caz, destul de puțin fecund.

B. Rol dramatic:

Aici, muzica intervine în calitate de contrapunct psihologic, pentru a oferi spectatorului un element util în vederea înțelegerii *tonalității umane* a episodului. Concepția aceasta despre rolul ei este, desigur, cea mai răspândită: de aceea mă voi mărgini să dau aici exemple precise și limitate ale acțiunii sale.

Creînd *ambianța* și subliniind întâmplările, muzica poate susține o acțiune — sau două acțiuni paralele, dînd fiecăruia o coloratură specifică: în *Aleksandr Nevski*, tema (sprintenă și triumfătoare) a rușilor și cea (greoaie și grotescă) a teutonilor se dezvoltă alternativ, sfîrșind prin a se întrepătrunde în momentul ciocnirii celor două armate; muzica poate, deci, scoate în relief dominantă psihologică și juca un rol metaforic: o muzică de vals însoțește gesturile unui polițist de la circulație (*Dezertorul*), un fel de bubuit exprimă minia poporului la sosirea prizonierilor teutoni (*Aleksandr Nevski*), o arie ironică însoțește mersul ușor schiopătat al unui individ (*La marea cea mai albastră*), o temă triumfală răsună în timp ce eroul traversează șantierul gigantic și plin de agitație al unui baraj (*Ivan*), un duruit de tobe însoțește intrările unei femei autoritare și arțăgoase (*Monsieur Ripois — Domnul Ripois*); în fine, muzica poate interveni sub forma unui leitmotiv simbolic care evocă prezența la un personaj a unei idei fixe, a unei obsesii: a descoperirii științifice (*The Man in the White Suit — Omul în costum alb*), a băuturii (*Vacanță pierdută*), a banilor (*Nu pune mîna pe gologani*), a crimei (*Bănuiala, La Vida Criminal de Archibaldo de la Cruz / Ensano de un Crimen — Viața criminală a lui Archibaldo de la Cruz / Tentativă*

de crimă), a drogului (*Omul cu brațul de aur*), obsesia sexuală (*Bruta*), nebunia (*Fascinație*).

C. Rol liric:

În sfîrșit, muzica poate contribui la întărirea importanței și a densității dramatice a unui moment sau a unui act, dîndu-le acea dimensiune lirică pe care numai ea este aptă să o genereze: deschiderea unei ferestre spre soare și fericire (*Extaz, Aurul Neapolelui*), găsirea unui borcan cu pești roșii viu luminat și care simbolizează și el fericirea (*Mama de Mikio Naruse*), descoperirea de către o fetiță a morții mamei sale (*Il était une petite fille — A fost odată o fetiță*), întinerirea lui Faust (*Margareta nopții*).

Am văzut pînă acum exemple în care muzica vizează momente precise și limitate ale unei acțiuni. Dar este neîndoielnic că imensa majoritate a partiturilor de film sînt concepute ca un acompaniament permanent și servil, animat de pretenții dramatice sau lirice; este ceea ce eu numesc *muzică-parafrază*, care ajunge să creeze o repetare sonoră și neîncetată a liniei dramatice vizuale și constituie, deci, un pleonasm¹.

Cinematograful american ne-a obișnuit cu astfel de efluvii sonore, unde acompaniamentul manifestă o asemenea supunere oarbă, încît aproape am putea urmări filmul cu ochii închiși; Richard Hageman, Miklos Rozsa, Dimitri Tiomkin sau Max Steiner au ajuns celebri în această specialitate.

Reiese, așadar, că (muzica ar trebui să acționeze doar ca *totalitate* și nu să se mărginească să dubleze, să amplifice efectele vizuale, eu o numesc *muzică-ambianță*). Ea trebuie să participe discret (și acțiunea îi va fi cu atît mai reușită și mai eficientă, cu cît ea se va face auzită și nu ascultată) la crearea tonalității generale, estetice și dramatice a lucrării. „Nu mergem la cinema ca

¹ Jean Cocteau a definit-o ca fiind o „muzică de mabilare”.

să ascultăm muzica. Îi cerem acesteia să aprofundeze în noi o impresie vizuală. Nu-i cerem să ne « explice » imaginile, ci să le adauge o rezonanță de natură specific diferită... Nu-i pretindem să fie « expresivă » și să adauge sentimentul său aceluia al personajelor sau al realizatorului, ci să fie « decorativă » și să-și unească propriul arabesc cu acela pe care ni-l propune ecranul... Muzica, la fel cu decupajul, montajul, decorul, regia, trebuie să contribuie, în ceea ce o privește, la a face clară, logică, adevărată frumoasa poveste care trebuie să fie tot filmul. Cu atât mai bine dacă, în mod discret, ea îți dăruiește o poezie suplimentară, care îi este proprie.”¹ Aici, deci, muzica încearcă să producă o impresie globală fără să parafrazeze imaginea: atunci acționează prin tonalitatea sa (majoră sau minoră), prin ritmul său (sprinten sau reținut), prin melodia sa (veselă sau gravă). În această a doua accepție, infinit mai justă și mai bogată, a rolului muzicii, reușitele sînt diferite și numeroase.

Să notăm, în primul rînd, recurgerea la lucrări deja compuse. Între multe alte exemple, aș cita folosirea de către Melville, pentru *Copiii teribili*, a concertelor de Bach sau de Vivaldi, opere care dădeau o dimensiune sonoră admirabil adecvată dramei violente și lipsite de artificii a lui Cocteau. Aceleași sonorități metalice și intelectuale ale lui Vivaldi, confruntate cu imaginile din *Calcașea de aur*, confereau, de data aceasta, un ton de supremă glumă unei povestiri în care cruzimea rivalizează cu ironia. Ne amintim, dealtfel, că încă Renoir solicitase de la clasiți acompaniamentul pentru *Regula jocului* și că și acolo reușita fusese totală. Regăsim aici aplicarea principiilor psihologice pe care le-am menționat în legătură cu metaforele: *imaginea și muzica*, influențîndu-se reciproc într-un mod care cu greu poate fi definit *a priori*, se colorează într-o tonalitate particulară, născută din juxtapunerea lor, ceea ce explică faptul că partiturile de Vivaldi pot căpăta tente

¹ Maurice Jaubert, *art. cit.*, pp. 117—119.

atit de diferite. La fel *Simfonia a patra* de Brahms (*Pămînt fără piine*) și *Simfonia a șaptea* de Bruckner (*Senso*) adaugă la mărirea imaginilor tragismul lor propriu, în timp ce partiturile lui Mendelssohn-Bartholdy, Wagner și Schubert, confruntate, într-un contrast simbolic, cu teribila satiră din *L'Age d'or* (*Vîrsta de aur*), adaugă violenței corozive a imaginilor grandilocvența unui fast devenit derizoriu. Dar se pare că privilegiul „disponibilității“ absolute este rezervat muzicii clasice, pentru că aceasta este foarte puțin lirică, puțin încărcată sau marcată de o tonalitate precisă, puțin „angajată“, aș zice, în exprimarea sentimentelor și, din acest motiv, este inezestrată cu o calitate preferată în cel mai înalt grad în cinema: discreția dramatică și neutralitatea afectivă¹.

Folosirea jazz-ului, de cîțiva ani foarte la modă și devenită rapid un poncif, se alătură intrucitva muzicii clasice în măsura în care în jazz se regăsesc esența și obiectivitatea unui Bach: vorbește de *cool*-ul compozitorilor moderni, pentru că *hot*-ul este prea încărcat de culoare și de afectivitate pentru a putea îndeplini același rol. Să nu uităm, totuși, că lui Jean Painlevé trebuie să-i atribuim, se pare, meritul de a fi înțeles primul puterea evocatoare a jazz-ului: în documentarele sale *Le Vampire* (*Vampirul*) și *Les Assassins d'eau douce* (*Asasini de apă dulce*), el utilizează discuri de Duke Ellington pentru a crea un contrapunct uluitor și sălbatic al violenței imaginilor.

După primele jaloane stabilite, în Statele Unite, de partiturile lui Shorty Rogers pentru *Hoarda sălbatică* și *Omul cu brațul de aur*, folosirea aproape simultană, în mod rațional și inte-

¹ „Dorința mea de a folosi ca muzică de film muzica deja existentă, și denumită clasică, s-a manifestat, cred, din două motive. În primul rînd, o anumită aprehensiune pe care o am față de sentimentalism. Mi-e puțin teamă de el și este clar că muzicienii clasiți ne dau un exemplu de pudoare în exprimare, ceea ce mă ajută enorm...” (Jean Renoir, în „Cinéma 55“, nr. 2, p. 34).

ligent, a jazz-ului modern în calitate de contrapunct al acțiunii vizuale o datorăm lui Vadim (*Nu se știe niciodată*) și lui Malle (*Ascensor spre eșafod*). Improvizațiile lui John Lewis și ale „Modern Jazz Quartet“-ului său pentru *Nu se știe niciodată*, ale lui Miles Davis pentru *Ascensor spre eșafod*, apoi ale lui Art Blakey, cu „Jazz Messengers“, pentru *Les liaisons dangereuses* (*Legături periculoase*) și ale lui Martial Solal pentru *Cu sufletul la gură* au conferit jazz-ului titluri de noblețe în materie de acompaniament muzical de film.

Recurgerea la *clasiți* și la jazz ține de ceea ce eu numesc *muzică-ambianță*, care nu se limitează, desigur, la aceste două aspecte. Muzica, astfel utilizată, se mărginește să creeze un fel de ambianță sonoră, de atmosferă afectivă și intervine în chip de *contrapunct*, liber și independent, la *tonalitatea* psihologică și morală (neliniște, violență, plictiseală, speranță, exaltare etc.) a filmului considerat în *totalitatea sa* și nu în fiecare dintre întâmplările lui.

Se pare că partitura admirabilă a lui Hanns Eisler pentru *Zuyderzee* constituie, în această perspectivă, prima și cea mai strălucitoare reușită: acționând în special prin valoarea sa ritmică, ea înzecește dinamismul montajului și glorifică, până la dimensiuni de epopee, munca omenească¹. Aproape în același timp, Maurice Jaubert scria minunata partitură pentru *L'Atalante* (*Atalanta*), cu care contribuie la realizarea dimensiunii insolite și poetice de neuitat a imaginilor lui Jean Vigo — înainte de a se face din nou remarcat în *Suflete în ceață* și *Noaptea amintirilor*. Muzica lui Prokofiev pentru *Aleksandr Nevski* — am mai spus-o — marchează și ea o etapă importantă. Apoi, trebuie citate câteva partituri remarcabile care au avut importanță la timpul lor: acelea

¹ În aceeași perspectivă, a se vedea compozițiile lui Hanns Eisler, Kurt Weill și Paul Dessau pentru piesele lui Brecht.

ale lui Jean Grémillon (compozitor și în același timp regizor) pentru *Le Six Juin à l'aube* (*Șase iunie, în zori*), ale lui Jean-Jacques Grunenwald pentru *Jurnalul unui preot de țară*, ale lui Nino Rota pentru *I Vitelloni*, ale lui Alain Romans pentru *Les Vacances de M. Hulot* (*Vacanța domnului Hulot*), ale lui Jean Wiener pentru *Nu pune mîna pe gologani*. În ultimii ani, Hanns Eisler a avut o senzațională revenire pe ecrane cu muzica pentru *Noapte și ceață*: caracterul vioi și în același timp glacial al muzicii sale accentuează atrocitatea imaginilor pînă la o preface în durere fizică.

Dar cea mai mare revelație-revoluție în acest domeniu o datorăm compozitorului italian Giovanni Fusco, autorul muzicii celor mai multe dintre filmele lui Antonioni și a celei din celebrul *Hiroshima, dragostea mea*.

Giovanni Fusco refuză în mod sistematic orice misiune sau compromis cu rol dramatizant ale muzicii; o pune să intervină doar în momentele cele mai importante ale filmului (nu totdeauna cruciale pentru acțiunea aparentă, însă hotărîtoare în evoluția psihologică a personajelor), ca un fel de fond sonor foarte limitat ca durată¹, foarte șters ca volum, respingînd orice facilități melodice și absolut neutru pe plan sentimental: se pare că rolul său este numai de a dilata complexul spațiu-durată și de a adăuga imaginii un element de ordin senzorial², care ține mai mult de intelect decît de afectivitate.

Muzica intervine în general sub forma unui *solo* de instrument (pian, saxofon) și este de o discreție deosebită; refuzul față de orice parafr-

¹ În filmele lui Antonioni, muzica nu durează mai mult de zece pînă la cincisprezece minute.

² În măsura în care, am văzut, *esteticul* ține de *senzație*. Dealtfel, raporturile foarte profunde care unesc muzica și filmul au fost afirmate de toți esteticienii: „Cinematograful — scria Roland Manuel în legătură cu Grémillon — este locul de întîlnire al artei plastice, în sensul propriu al cuvîntului, cu muzica, în sensul larg al cuvîntului.“

Să spunem aici, un cuvînt despre raporturile cinematografului cu celelalte arte. Cinematograful are afinități cu

zare servilă a acțiunii corespunde unei dorințe de *dedramatizare* a muzicii de film¹: ea acționează ca totalitate afectivă, într-un fel de a doua stare, ce se adresează mai curind subconștientului.

În *Hiroshima, dragostea mea*, muzica deține un loc mai important din punct de vedere cantitativ, dar joacă un rol analog, intervenind înainte de toate prin frumusețea sa nealterată. S-ar putea spune că, refuzînd să urmeze meandrele acțiunii și să le sublinieze tonalitatea sentimentală, ea se distanțează oarecum în raport cu realismul natural al imaginii, la fel cum dialogurile lirice ale Margheritei Duras se distanțează în raport cu realismul inevitabil al cuvintelor obișnuite: există aici, fără îndoială, dorința realizatorului de a lăsa fiecăruia dintre cele trei elemente esențiale ale filmului autonomia proprie și eficiența specifică; de unde, poate, și puterea excepțională a operei de a încanta².

Aceleași remarci par valabile pentru muzica anumitor filme japoneze, cu toate că ignoranța noastră în materie de muzică orientală și cinematograf japonez nu ne permite deloc să determinăm o originalitate sau o prioritate indiscutabile: oricum ar fi, muzica lui Fumio Hayasaka pentru *Ugetsu Monogatari* (*Povestirile lunii palide de după ploaie*), de exemplu, este foarte apropiată, prin concepția sa, de partiturile lui Fusco³.

teatrul (evident, dar din neorocire), cu pictura (tentativa periculoasă a „imaginii frumoase“), cu poezia (a se vedea considerațiile noastre, p. 20), cu romanul (*Accentura* — *Aventura* este un film-roman tipic). Dar afinitățile sale cele mai profunde sînt cu muzica, înainte de toate datorită montajului: senzațiile estetice specifice pe care le procură cinematograful nu se compară decît cu acelea pe care le produce muzica.

¹ La fel cum muzica lui Debussy este *dedramatizată* în raport cu aceea a lui Wagner.

² A se vedea Henri Colpi, *La musique d'Hiroshima*, în „Cahiers du Cinéma“, nr. 103, ianuarie 1960.

³ Începînd din anii '30 (filmele lui Mizoguchi stau mărturie), cinematograful japonez pare să fi practicat o concepție foarte modernă asupra muzicii de film (partitură deloc abundentă și care nu parafrazează acțiunea vizuală).

„Muzica — scria Roland Manuel — *fiind totuși un limbaj, nu vorbește decît limbajul său propriu*.“ Fiindcă, așa cum reiese clar din această analiză, singura cale cu adevărat justă și valabilă pentru muzica de film este cea a autonomiei în raport cu structurile dramatice ale filmului. Muzica nu trebuie să facă abstracție de geniul său propriu atunci cînd însoțește imaginile: ea trebuie să comenteze liber și nu să parafrazeze, să evoce cu subtilitate și nu să sublinieze. Și, ca să facem o comparație în domeniul muzicii de inspirație literară — unde se pun probleme asemănătoare cu celea de care ne-am ocupat aici —, cred că trebuie să preferăm arabescurile lirice libere ale *Preludiului la după amiaza unui faun* platitudinilor imitative ale *Ucenicului vrăjitor*.“¹

¹ Să subliniem aici efectele lirice produse de cîntece (cînd sînt de foarte bună calitate: acelea ale lui Brecht și Kurt Weill din *Opera de trei parale*, sau ale lui Prévert și Kosma din *Aubervilliers*), de coruri (*Alexandr Neoski*, sfîrșitul din *Remorchere* și din *Al patruzeci și unulea*), sau de *versuri* spuse *recto tono*, într-un ritm rapid și sacadat care se înrudește cu o melodie (*Poșta de noapte*).

MONTAJUL

Cu studiul *montajului*, ajungem în miezul prezentei lucrări. Într-adevăr, este sigur că *montajul* constituie fundamentul absolut specific al *limbajului filmic* și că definiția cinematografului nu se poate să nu conțină cuvântul „*montaj*”. Să ne grăbim, deci, a spune că *montajul este organizarea planurilor unui film în anumite condiții de ordonare și de durată*.

Înainte de a continua, aș vrea să stabilesc o distincție importantă care, în afara interesului său estetic, prezintă avantajul că-mi îngăduie să fac o determinare istorică: este vorba de a diferenția *montajul narativ* și *montajul expresiv*. Numesc *montaj narativ* aspectul cel mai simplu și cel mai direct al *montajului*, acela care constă din asamblarea, conform unei înșiruiți *logice* sau *cronologice* — în vederea istorisirii unei povești — a *planurilor* care aduc fiecare un conținut faptic și contribuie la progresul acțiunii din punct de vedere dramatic (înlănțuirea elementelor acțiunii conform unui raport de cauzalitate) și din punct de vedere psihologic (înțelegerea tramei de către spectator). În al doilea rând, există *montajul expresiv*, bazat pe juxtapuneri de planuri având ca scop producerea unui efect direct și precis prin șocul alăturării a două imagini; în acest caz, *montajul* urmărește să exprime prin el însuși un sentiment sau o idee; nu mai este un mijloc, ci

un scop, departe de a avea ca țel ideal să se estompeze în favoarea continuității, ușurind la maximum legăturile cele mai simple de la un plan la altul, el tinde, dimpotrivă, să producă fără încetare efectul unor rupturi în gândirea spectatorului, să-l facă să se poticnească din punct de vedere intelectual, pentru a face mai vie în el influența ideii exprimate de realizator și traduse prin confruntarea *planurilor*. Cel mai celebru tip de *montaj expresiv* este *montajul atracțiilor*, al cărui mecanism l-am studiat la capitolul despre *metafore* și asupra căruia voi reveni.

Montajul narativ poate fi redus la un minimum strict necesar: astfel în *Rope (Fringhia)*, Hitchcock a impus simplificarea *montajului* până la ultima limită, intrucit nu există în fiecare *bobină* decît un singur plan, ba chiar, din punctul de vedere al spectatorului, un singur plan în tot filmul, racordurile bobinelor fiind practic invizibile, pentru că au loc pe un fundal neutru (spatele unui personaj, o ladă, un zid). Un film „normal” are aproximativ între 500 și 700 de planuri. Un film ca *Antoine et Antoinette (Cuibul îndrăgostiților)*, cu cele 1250 de planuri ale sale, constituie o excepție remarcabilă, în timp ce, din contra, *I Vitelloni* sau *Vacanța domnului Hulot*, caracterizate prin încetineala (voită) a ritmului lor, nu conțin mai mult de aproximativ 400 de planuri. *Obsesie* și *Regula jocului*, la o durată de două ore și un sfert și respectiv două ore, numără mai puțin de 350 de planuri ¹.

¹ Evoluția recentă a unui anumit cinema de autor se caracterizează prin recurgerea sistematică la *planul-secvență*, deseori legat de lungimea mare a filmului; aș cita: *Souvenirs d'en France (Amintiri din Franța)* de André Téchiné, *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman, *Im Lauf der Zeit (În goana vremii)* de Wim Wenders. Această evoluție a fost pregătită prin cercetările unor maeștri ai *underground-ului*, în special Andy Warhol și Michael Snow care, de vreo zece ani, realizează filme extrem de lungi (pînă la șase sau opt ore în cazul celui dintîi), neavînd decît puține planuri (chiar unul singur) și totdeauna planuri fixe.

La sfârșitul perioadei filmului mut și la începutul celui vorbit, frenezia *montajului expresiv* atingea uneori delirul: filme ca *Vosstanie ribakov (Revolta pescarilor)* și *O frîntură de imperiu* numără, fără nici o îndoială, mai mult de 2 000 de planuri, iar *Dezertorul* numără 3 000, dacă îi dăm crezare lui Jay Leyda. Filmele acestea sînt caracteristice pentru marea epocă a *montajului impresionist*: realizatorul încerca să-i producă spectatorului impresii pătrunzătoare, recurgînd la montajul ultra-rapid; astăzi, acest tip de montaj a dispărut practic, pentru că era strîns legat de estetica filmului mut¹.

În cele mai multe dintre cazuri, un *montaj normal* poate fi considerat, înainte de toate, *narativ*; din contra, un *montaj foarte rapid* sau foarte *lent* este mai curînd un montaj expresiv, pentru că ritmul lui joacă atunci un rol psihologic direct, așa cum vom vedea mai departe. Dar este clar că nu se poate face o delimitare precisă între cele două tipuri de montaj: există efecte de montaj care, deși sînt *narative*, au totuși o valoare *expresivă*: este cazul multora dintre acelea care au fost date ca exemplu în capitolele despre *racorduri* și despre *metafore*. Deci montajul *narativ*, adică montajul luat în considerare la nivelul filmului în ansamblu (sau în secvențele sale) va face obiectul capitolului prezent.

Este obligatoriu să începem cu un scurt istoric al apariției și evoluției montajului. Am studiat mai sus etapele eliberării camerei de luat vederi; or, inventarea și progresele montajului sînt legate direct de această eliberare. Împiedicat de imobilismul aparatului său de filmat, Méliès, n-a înțeles natura montajului și nu i-a bănuit posibilele contribuții. Încă în 1904, în *Le Voyage à travers l'impossible (Călătorie prin imposibil)*,

¹ Poate este bine să precizăm, totuși, că nu toate filmele acestei epoci se sacrificau esteticii montajului; în afară de avangarda franceză, cinematograful sovietic a fost aproape singurul care a împins montajul pînă la paroxism; nici cinematograful german, nici cel suedez sau cel american n-au înclinat spre acest stil.

el comite erori grave de montaj, imputabile opticii sale teatrale: „Mai întîi, îi arată pe călători în interiorul vagonului; trenul se oprește, vagonul se golește complet. În scena următoare, pe peronul gării, mulțimea așteaptă trenul; acesta sosește, se oprește și abia acum îi vedem pe călătorii din scena precedentă coborînd pe peron.“¹ Și aici progresul hotărîtor a fost realizat de G.-A. Smith: în filmele turnate în 1900, el intercala, după cum am văzut, un *gros-plan* într-o serie de planuri tradiționale, mijlocii sau generale. „Este vorba — scrie Sadoul — de montaj în sensul modern al cuvîntului, gros-planul alternînd cu planuri generale, fără ca nimic să îndreptățească schimbarea aceasta bruscă a unghiului de vedere.“² În aceeași epocă, englezul James Williamson turnează *Attack on a China mission (Atac asupra unei misiuni din China)*, care marchează o etapă importantă în istoria începuturilor cinematografului, pentru că acest film — cel dintîi exemplu de povestire tipic cinematografică — este „incomparabil mai evoluat decît oricare alt film american sau francez din acea vreme... Acțiunea se mută cu ușurință dintr-un loc în altul... Eroina în primejdie se năpustește pe balcon pentru a-și flutura batista și, imediat, noi ne deplasăm în afara misiunii, pe o cîmpie unde galopează frumosul ofițer care zboară în ajutorul protagonistei. Cînd sosește, cavalerul salvator o prinde pe tîndra față, o ridică în șa, apoi își continuă drumul spre spectator... Arătînd alternativ luptele și sosirea întăriturilor, Williamson folosea un procedeu de neconceput în teatru și a descoperit unul dintre marile mijloace de expresie ale cinematografului: alternanța acțiunilor care se desfășoară simultan în două locuri îndepărtate.“³ Tot unui reprezentant al „Școlii de la Brighton“ îi datorăm prima realizare a unui autentic film-urmărire, gen prin excelență cinematografic datorită supleții pe care acesta o cere din partea povestirii: camera de luat vederi trebuie să treacă fără încetare de la urmăritor la urmărit. Alfred Collins este acela care, în filmul său *Marriage by motor (Căsătorie în automobil — 1903)*, a știut cel dintîi să demonstreze această libertate a unghiului de vedere, pe care Griffith, avea s-o ducă la apogeu cîțiva ani mai tîrziu. Din acel moment, esențialul în cinema era inventat: pînă atunci, *montajul* nu corespundea decît decupării filmului în fragmente analoge tablourilor din teatru și care erau determinate de unitatea de loc; de acum înainte, *montajul* devine un procedeu al limbajului, este decoperit *montajul narativ*.

¹ Sadoul, *Le Cinéma*, p. 148.

² Idem, *Histoire générale du cinéma*, vol. II, p. 172.

³ Ibidem, vol. II, p. 180—182.

Datorită însă lui Griffith, limbajul filmic va face un pas înainte¹. De la debut, din 1908, el folosește cu o îndrăzneală uimitoare *gros-planul* dramatic și „cimpul-contracimpul“, într-un film intitulat *For Love of Gold (De dragul aurului)*: povestea a doi bandiți care vor să se jefuiască și să se otrăvească reciproc, cu aceeași ceașcă de cafea, ca pînă la urmă să moară unul în fața celuilalt, la aceeași masă. Subiectul i-a permis lui Griffith să „*alterneze sistematic gros-planurile chipurilor de actori*.“² Apoi a realizat *After many years (După mai mulți ani)*, inspirat din *Enoch Arden* de Tennyson. „*În această operă, pentru prima dată, a desfășurat din plin resursele stilului său. Urmărirea nu mai avea nici un rol în acest film, dar autorul păstra un procedeu născut din urmărire: juxtapunerea unor scene scurte, jucate în locuri diferite. Legătura dintre aceste scene nu mai era constituită nici prin succesiunea lor în timp, nici prin deplasarea eroului în spațiu, ci printr-o comuniune de gândire, de acțiune dramatică. Astfel, îl vedem pe Enoch Arden pe insula pustie și pe logodnica lui, Annie Lee, care îl aștepta, alternînd pe ecrane, în gros-plan, într-un montaj rapid ce traducea neliniștea pe care despărțirea le-o provoacă celor două ființe care se iubesc.*“³ În felul acesta s-a înfăptuit un al doilea progres decisiv: descoperirea *montajului expresiv*. Succesiunea planurilor nu mai era condiționată în exclusivitate de dorința de a istorisi o poveste, juxtapunerea urmărește să creeze spectatorului un șoc psihologic⁴. Sovieticii au

¹ Kuleșov, ale cărui judecăți în materie de montaj nu pot fi contestate, scrie: „*Primul realizator care a utilizat montajul ca element al creației cinematografice a fost Griffith. Americanii din epoca primului război mondial și din anii următori (Ince, De Mille, Vidor, Griffith, Chaplin) au fost cei mai buni cineaști din lume, iar tehnicienii și artiștii de cinema din toate țările au învățat cunoștințele de bază ale artei lor de la cinematografia nord-americană*“ („*Traité de la réalisation cinématographique*“, p. 14).

² Sadoul, *op. cit.*, p. 552. — Dar Sadoul a revenit asupra acestei afirmații, negînd că Griffith ar fi folosit *gros-planuri* încă în această epocă (*Histoire du Cinéma mondial*, p. 99).

³ *Idem*, pp. 555—556.

⁴ Filmul lui Griffith, *Conștiința răzbnătoare* (1914), prezintă o utilizare magistrală a două tipuri de montaj: o parte din film este într-adevăr construit pe o alternanță între tinăra fată care plinge la plecarea băiatului iubit și bătrînul care, în același timp, se tînguie după tinerețea pierdută; alternanța se bazează, deci, nu numai pe o simultaneitate temporală a celor două acțiuni (determinînd ceea ce eu numesc, mai departe, *montajul*

la apogeu montajul expresiv. Dziga Vertov deschisese calea cu *Ciné-ochiul*: dorința lui de a filma viața pe nepregătite l-a făcut să-și concentreze întreaga artă în *montaj* (pentru că filma fără scenariu elaborat în prealabil), iar în același timp, celebra experiență a lui Kuleșov scotea în relief rolul creator al montajului. În curînd, un tînăr regizor de teatru avea să recunoască virtuțile unui noi procedeu, pe care îl va numi *montajul atracțiilor*: Eisenstein lua acest termen în sensul de șoc psihologic violent provocat spectatorului: montajul cumula *atracții* (imagini brutale sau tragice), înregistrate în mod arbitrar în timp și în spațiu¹. A avut curînd ocazia să-și aplice teoria (fusesse influențat simultan de *Intoleranță*, ce rula în U.R.S.S. în 1921) în primul său film, *Greva*, al cărui celebru montaj — unde se juxtapunea masacrarea muncitorilor de către poliție și o scenă cu animale tăiate la abator — îl cunoaștem. El avea să aplice din nou aceste principii, nu în *Crucișătorul Potiomkin*, ci în *Octombrie* și în *Vechi și nou*.

Putem să ne oprim aici cu istoricul *montajului*: totul s-a spus încă din 1925. Să precizăm totuși că, la sfîrșitul perioadei filmului mut, pasiunea pentru montajul așa-numit „*impresionist*“ (prin analogie cu tehnica fragmentării petelor de culoare de către pictorii cu același nume, dar mai ales prin analogii cu cea muzică unde se urmărește producerea unei vii impresii senzoriale) se explică prin rațiunile pe care le-am evidențiat mai sus în legătură cu fenomenele sonore. Estetica aceasta a montajului are două motivații profunde: dorința de a exploata la maximum monta-

alternat), ci și pe o apropiere simbolică a deznădejdiei celor două ființe (*montaj paralel*).

¹ O controversă foarte interesantă l-a opus pe Georges Sadoul lui Jean Mitry („*Ciné-Club*“ nr. 6, din aprilie 1948) în legătură cu noțiunea de *montaj al atracțiilor*. Rezultă că *montajul atracțiilor* în sens strict și original (articol al lui Eisenstein din 1923) constă în „*montajul liber al unor atracții alese arbitrar, independente...*“, adică al imaginilor-șoc care nu aparțin acțiunii (animalele măcelărite din *Greva*, exploziile din *Vechi și nou*). Dar, ca urmare a conversațiilor ulterioare cu Eisenstein, Mitry crede că se poate vorbi într-un sens mai larg despre *montajul-atracție* sau *montajul-reflex*, în legătură cu „*orice montaj bazat pe determinarea reflexelor*“ și care „*nu utilizează decît simboluri implicate, adică precizate prin chiar conținutul și desfășurarea logică a acțiunii*“ (este cazul tuturor „*atracțiilor*“ folosite în *Crucișătorul Potiomkin*). Să semnalăm că Eisenstein a scris în legătură cu *montajul atracțiilor*: „*Dacă pe vremea aceea l-aș fi cunoscut mai bine pe Pavlov, aș fi numit asta «teoria excitanților estetici» (Réflexions d'un cinéaste, p. 19).*“

...jul rapid, care constituie marea descoperire a anilor douăzeci și, în al doilea rând, necesitatea, de care am amintit, de a se compensa prin imagine absența benzii sonore și a registrului expresiv foarte bogat pe care aceasta urma să-l aducă peste cîțiva ani. Stă mărturie faptul că filmul contemporan a asistat la dispariția cu desăvîrșire, ca să spunem așa, a unui asemenea gen de montaj, care nu mai supraviețuiește decît la nivelul *racordurilor* și al *tranzițiilor* și prin unele procedee ale *elipsei*.

Dar ce este *montajul*? Cărei necesități îi răspunde el? „*Montajul prin planuri succesive* — scrie J.-P. Charier — *corespunde percepției obișnuite, prin mișcări succesive ale atenției. Așa cum ni se pare că avem fără încetare o viziune globală a ceea ce ni se oferă privirii, pentru că rațiunea construiește această viziune din datele succesive ale privirii noastre, tot astfel, într-un montaj bine făcut, succesiunea planurilor trece neobservată, pentru că ea corespunde mișcărilor normale ale atenției și oferă spectatorului o reprezentare de ansamblu care îi dă iluzia percepției reale.*”¹ Această descriere exactă mă îndreptățește să încerc a defini mecanismul psihologic pe care se bazează *montajul*.

Bazele psihologice ale montajului

Cum se justifică, în modul cel mai direct și mai general, trecerea de la un cadru la altul, fără a se prejudicia, pentru moment, diferitele tipuri de raporturi dintre cadre, care vor fi enumerate mai departe?

Putem admite că succesiunea planurilor unui film se bazează pe *privirea* ori pe *gîndirea* personajelor sau a spectatorului (într-un cuvînt, pe *tensiunea mentală*, fiindcă privirea nu este decît exteriorizarea exploratoare a gîndirii).

Dacă într-un plan apare un personaj, planul următor va putea să ne arate:

¹ „Bulletin de l'IDHEC”, nr. 3, iulie 1946.

1. ceea ce vede el efectiv și în momentul considerat;

2. ce gîndește el, ce apare din imaginația sau din memoria lui (de exemplu: spînzurații care atîrnă de vergi, imagine prevestitoare a soartei care îi așteaptă pe marinari dacă se răscoală — în *Crucișătorul Potiomkin*; imaginea soldatului german ucis — în *Hiroshima, dragostea mea*);

3. ce încearcă să vadă personajul, spre ce se îndreaptă în gîndul lui (de exemplu: el a auzit un zgomot, și camera de luat vederi îi arată spectatorului cauza);

4. ceva sau cineva care este în afara privirii, a conștiinței și a memoriei personajului și care, dintr-un anumit motiv, se referă la el (de exemplu: un om ascuns, care îl pîndește fără ca el să știe).

În cazurile 1 și 2, legătura dintre planuri este justificată la nivelul personajului însuși: în cazurile 3 și 4, această legătură se face prin intermediul spectatorului. Ce anume îngăduie să se așeze în paralel conștiința spectatorului cu cea a personajului? Faptul că una este asimilabilă celeilalte, în virtutea identificării perceptive a spectatorului cu personajul, fenomen fundamental în cinematografie.¹

¹ Nici nu mai este nevoie, dealtfel, să recurgem la această explicație psihologică, dacă ne gîndim că opera există, ca totalitate expresivă, doar în conștiința spectatorului: un film nu este decît o suită de fragmente de realitate, a căror legătură dramatică și unitate semnificantă sînt opera aceluia care le percepe. Vom găsi mai departe (vezi pag. 277) analiza unui îndrăzneț efect de montaj utilizat de René Clément într-o primă versiune a filmului *Château de verre* (*Castelul de sticlă*): introducerea brutală, în prezentul celor doi amănți, a unui cadru viitor arătînd-o pe tinăra femeie moartă într-un accident de avion (accident care urma să aibă efectiv loc mai tîrziu); or, efectul era înțeligibil, pentru că nu exista între cele două planuri vreo legătură mentală posibilă, nici în conștiința personajelor, nici în aceea a spectatorului, decît doar în conștiința cineastului.

Definind ceea ce se poate numi *dinamism mental* drept factor de legătură între planuri, tensiunea psihologică pune în evidență noțiunea complementară, cea de *dinamism vizual*, înțeleasă tot ca factor de legătură: este vorba de toate racordurile bazate direct pe continuitatea mișcării interne a imaginii; dar apare clar că mișcarea vizuală nu este decît o formă exteriorizată și materializată a tensiunii mentale și se supune aceluiași determinism.

Așadar, dacă *racordul* se întemeiază fie pe *dinamismul mental* (tensiunea psihologică), fie pe cel *vizual* (mișcare), *montajul* are la bază faptul că fiecare cadru trebuie să-l pregătească, să-l declanșeze, să-l condiționeze pe următorul — înglobînd un element care necesită un răspuns (de exemplu o privire întrebătoare), sau îndeplinirea unei acțiuni (de pildă, schițarea unui gest sau a unei mișcări) — ceea ce, în cadrul următor, se va petrece.

Montajul (adică, în cele din urmă, dezvoltarea dramatică a filmului) se supune deci, foarte exact, unei legi de tip dialectic: fiecare *cadru* trebuie să conțină un element (*apel* sau *absență* a acestuia) care își găsește răspuns în cadrul următor; tensiunea psihologică (*atenție* sau *întrebare*) creată spectatorului trebuie să fie satisfăcută prin *planurile* următoare. Povestirea filmică apare deci ca o suită de sinteze parțiale (fiecare *plan* este o unitate, dar o unitate incompletă) care se înlanțuie într-o perpetuă depășire dialectică¹.

¹ Toate *racordurile* elementare ale *planurilor* în interiorul aceleiași scene se explică fără greutate prin legea aceasta a tensiunii mentale; de la o scenă sau de la o *secvență* la alta, legătura poate fi de ordin infinit mai complex (am văzut aceasta în capitolul cu privire la *racorduri*): dar dacă se admite că orice *racord* se bazează pe un raport logic, se va admite și că succesiunea părților unui film este impusă de întrebările spectatorului asupra desfășurării povestirii și că structura filmului trebuie să răspundă cu limpezime acestor întrebări, ca să nu rămînă de neînțeles.

Definiție și reguli

Planul. Tehnic vorbind, el reprezintă, din punctul de vedere al filmării, (fragmentul de peliculă impresionată din momentul cînd motorul aparatului de filmat intră în funcțiune pînă cînd se oprește; din punctul de vedere al monteurului, este porțiunea de film dintre două tăieturi de foarfecă, apoi dintre două *lipituri*; în sfîrșit, din punctul de vedere al spectatorului (singurul care ne interesează aici) este fragmentul de film dintre două *racorduri*.)

O definiție psihologică și estetică a *planului* este mult mai delicată și rezultă direct din ceea ce s-a spus despre *montaj*: *planul este o totalitate dinamică în devenire* — care conține în ea propria negare și depășire dialectice, adică incluzînd o absență, o chemare, o tensiune estetică sau dramatică — el suscită apariția *planului* următor, care îl va împlini integrîndu-l vizual și psihologic.

Scena și secvența. *Scena* este determinată mai cu seamă prin *unitatea de loc și de timp*; vom vorbi, de exemplu, despre *scena* cărnii alterate din *Crucișătorul Potiomkin* (a se remarca analogia cu o scenă sau cu un tablou dintr-o piesă de teatru); *secvența*, dimpotrivă, (este o noțiune specific cinematografică: se constituie dintr-o *suită de planuri*, iar ceea ce o caracterizează este mai curînd *unitatea de acțiune*) (de exemplu: *secvența* împușcăturilor de pe scări, în același film) (și *unitatea organică*, adică structura proprie, care îi este conferită prin *montaj*).¹

Pentru a da o impresie de continuitate — destinată să disimuleze fragmentarea creată prin

¹ „O *secvență* se definește în mod specific prin organizarea după necesități de ritm a materialului filmat, în timp ce un *episod* sau o *parte* sînt elementele care compun *drama*, la fel cum o *piesă de teatru* este compusă din *scene* și din *acte*“ (Serghei Iutkevici)

împărțirea în scene și în secvențe (și mai ales prin închiderile în întunecare) — este obligatoriu ca fiecare scenă sau secvență să se deschidă cu prezentarea unei activități în curs de desfășurare și să se termine cu o activitate care continuă, pentru a sugera că acțiunea merge mai departe, chiar dacă este părăsită de camera de luat vederi; astfel, o scenă de bal va începe și se va sfârși totdeauna cu un dans. Orson Welles a recurs deseori la imagini-șoc pentru a-și deschide secvențele; mărturie stau primele planuri, de jurnal de actualități, cu cîntărețul negru și cu papagalul care țipă, din *Cetățeanul Kane*. Tot așa, finalurile de secvențe vor arăta că acțiunea continuă: astfel, în *Măreția Ambersonilor*, conversația lungă dintre Lucy și George, în seara cînd cei doi se cunosc, se încheie cu intrarea lor în dans, în sunetul unei melodii deosebit de dinamice.

Deci, la fel cum compoziția imaginii nu trebuie să lase impresia că tot universul exterior ar fi încetat să existe, tot așa scenele și secvențele trebuie să apară ca fragmente ale continuității cauzale, aduse provizoriu în plină lumină.

În sfîrșit, dacă este admis că secvențele (și filmele însele) trebuie să înceapă și să se termine cu planuri generale, se cunosc tot mai multe excepții unde gros-planuri inițiale au scopul să-l cufunde pe spectator direct în drama personajului prin intermediul chipului acestuia — pe care se citește, de exemplu, o curiozitate mistuitoare (*Domnișoara Julia*) sau o uluire vizionară (*La Jeune folle — Tinăra nebună*). Gros-planurile de la sfîrșit urmăresc să-l mențină pe spectator în plenitudinea încîntării dramatice, chiar după sfîrșitul „poveștii”; de exemplu, gros-planul lui Gino după moartea tragică a celei pe care o iubea (*Obsesie*), sau chipul vedetei care ajunge să înnebunească după destrămarea visurilor sale (*Bulevardul Crepusculului*).

Este util să amintim pe scurt cîteva principii ale montajului, care au repercusiuni de ordin plastic sau expresiv. Între două planuri, trebuie, în primul rînd,

să existe continuitate de conținut material, cu alte cuvinte, să fie prezent, și într-unul și în celălalt, un același element care va permite identificarea rapidă a planului și a situației lui; de pildă, va fi arătat mai întîi un cadru general al Parisului cu Turnul Eiffel, apoi un individ în fața unuiia dintre picioarele turnului. Este, de asemenea, obligatoriu să se asigure o continuitate de conținut dramatic: dacă este arătat întîi un personaj mergînd spre dreapta, va trebui să se evite, în planul următor, înaintarea lui în sens invers, altfel spectatorul va crede că el se întoarce din drum¹. Ar trebui să mai existe, eventual, și continuitate de conținut structural, adică o compoziție identică sau asemănătoare a celor două planuri, aptă să asigure un *racord vizual*: aceeași stradă, filmată mai întîi de la o fereastră de pe partea dreaptă, apoi de la o fereastră de pe partea stîngă, va părea diferită; acest principiu impune în special regula numită „a celor 180 de grade” în *cîmp-contra-cîmp*: trecînd de la cîmp la contra-cîmp, aparatul de filmat nu trebuie să depășească planul delimitat de cele două personaje, altfel va da spectatorului impresia că acestea s-ar alternativ dintr-o parte în alta a ecranului, schimbîndu-și locurile între ele. Există, de asemenea, o problemă a *continuității de dimensiune*, adică de punere în legătură a planurilor după felul *cadrajului*: este bine să se treacă în mod progresiv de la *planul general* la *gros-plan* și viceversa, altfel spectatorul riscă, în urma absenței unor referințe spațiale comune celor două planuri, să nu înțeleagă despre ce este vorba: de exemplu, nu va fi arătată o mulțime, apoi *gros-planul* medalionului de la gîtul unei femei din această mulțime; tranziția trebuie pregătită. De asemenea, se pun probleme în ceea ce privește raporturile de timp între planuri: dar se pare că aici libertatea realizatorului este aproape desăvîrșită, dat fiind caracterul de elipsă permanentă a limbajului filmic. În sfîrșit, trebuie asigurată o anumită *continuitate de lungime*: se va evita juxtapunerea unor planuri de lungimi diferite (în afară de cazul cînd se urmăresc anumite efecte), pentru a nu se lăsa impresia de stil întretăiat și dezordonat în chip supărător.

¹ „În filmul american «Why we fight» («Pentru ce luptăm», episodul «Bătălia din Rusia») realizat din jurnale sovietice de actualități, toate planurile cu Armata Roșie au fost alese după același criteriu: mișcarea de la dreapta la stînga. Dimpotrivă, în planurile reprezentînd armata germană mișcarea avea loc de la stînga la dreapta. În momentul punctului culminant al retragerii germane, schimbarea de direcție a mișcării în imagine, de la dreapta la stînga, subliniază vizual fuga spre vest a nemților”. (Serghiei Iutkevici)

Este clar că aceste reguli de principiu nu sînt infan-
gibile și că s-ar putea cita numeroase exemple în care
ele au fost ignorate cu mai mult sau mai puțin succes.
În orice caz, regula esențială care trebuie respectată
în *succesiunea planurilor* este următoarea: pentru ca
povestirea să fie perfect limpede, la fiecare *plan* nou
spectatorul trebuie (de bună seamă) să înțeleagă imed-
iat ce se petrece în acest plan și, eventual, unde și
cînd se desfășoară acțiunea lui (în raport cu planul
care îl precede). Există totuși cazuri cînd determi-
narea coordonatelor spațiale și temporale nu este ne-
cesară: atunci cînd suita de planuri nu constituie o
povestire, ci numai o enumerare; vor putea fi arătate
astfel, fără alte precauțiuni, imagini diverse ale ace-
luiași obiect (Panteonul din Paris, filmat de la distanțe
și sub unghiuri diferite) sau părți ale aceleiași unități
cunoscute (vederi parțiale ale Operei) sau felurite
fragmente ale unui ansamblu nestructurat (diverse
aspecte ale unei păduri).

Am citat mai sus justificarea pe care J.-P. Char-
tier o dă *montajului*: acesta corespunde, spune el,
„*percepției noastre obișnuite, prin fluctuații ale
atenției*”. Mi se pare că explicația aceasta este
adevărată, dar insuficientă, pentru că în viața
reală nu percepem din lumea înconjurătoare decît
ceea ce ne este la îndemînă și cel mai adesea avem
o privire parțială și foarte îngustă, în timp ce
regizorul, dimpotrivă, reconstruiește realitatea
ca să ne dea despre ea cea mai bună și mai desă-
virșită viziune posibilă: cinematograful ne oferă
despre bătălia de la Austerlitz o idee mult mai
precisă și mai exactă decît cea pe care au putut-o
avea martorii înșiși...

Trebuie, deci, subliniată aici importanța no-
țiunii de *decupaj*, care este complementară ace-
leia de *montaj*, primul fiind aspectul inițial și
virtual al celui de-al doilea. Totuși, *montajul* nu
este doar *decupajul* materializat: fără îndoială,
montajul narativ nu este simțitor diferit de *de-
cupaj*, așa cum se prezintă în *decupajul tehnic* —
cartea aceea groasă, multiplicată, care conține
toate indicațiile de regie elaborate înainte de fil-
mări; în schimb, elementele de *montaj expresiv*
n-au, în general, decît puține legături directe cu
decupajul. Trebuie insistat asupra faptului că



1 NAȘTEREA UNEI NAȚIUNI (D. W. Griffith, 1915).

2. PICIUL (Ch. S. Chaplin, 1921).



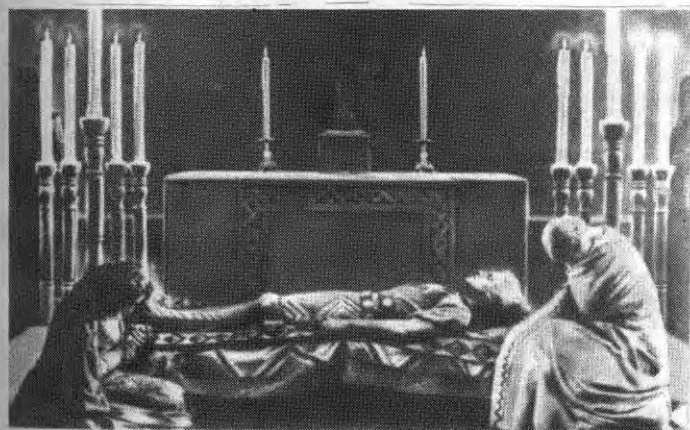


3. Cadru
caracteristic
dintr-o peliculă
cu Linder
(imagine prelu-
ată din filmul
de montaj
ÎN COMPANIA
LUI MAX
LINDER, 1963).



4. CABINETUL
DOCTORULUI
CALIGARI.
(R. Wiene, 1920).
Cu Lil Dagover
și Conrad Veidt.

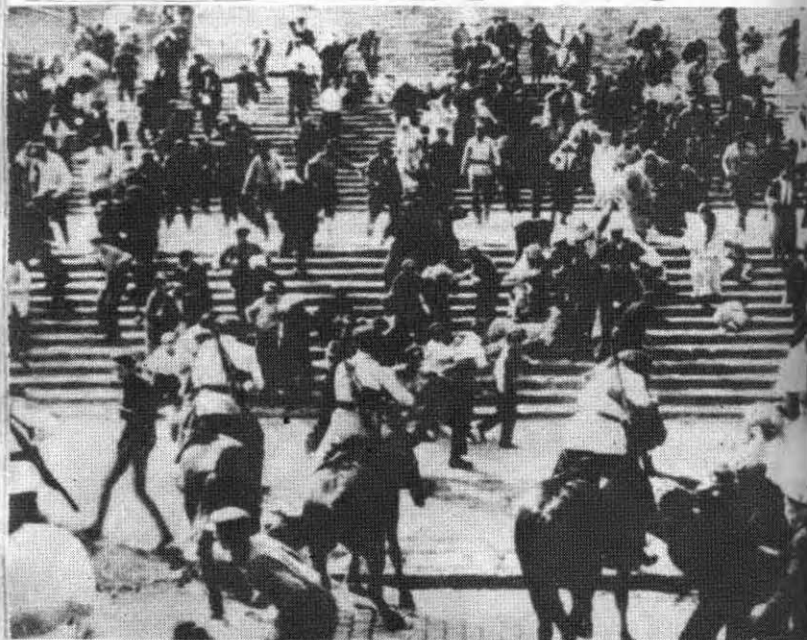
5,6. RAPACITATE
(E. von Stroheim,
1924).
Cu ZaSu Pitts și
Jean Hersholt.



7. NIBELUNGII (F. Lang, 1923—1924).



8, 9, 10.
CRUCIȘĂTORUL
POTIOMKIN
(S. Eisenstein, 1925).



11. ARSENAL (A. Dovjenko, 1928).

12. MAMA (Vs. Pudovkin, 1926).



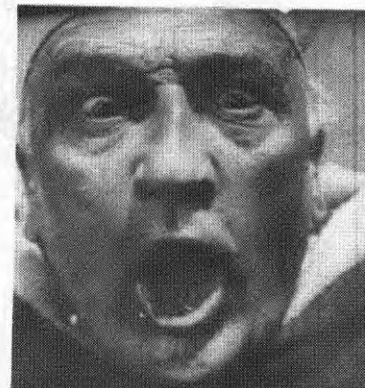


13. AURORA (W. F. Murnau, 1927). Cu Margaret Livingstone.

14. SĂRUTUL (J. Feyder, 1928). Cu Greta Garbo.



15. 16. PATIMILE
IOANEI D'ARC
(J. Dreyer, 1928).
Cu Renée Falconetti.



17. ÎNGERUL ALBASTRU
(J. von Sternberg, 1930).
Cu Marlene Dietrich și
Emil Jannings.



Patru filme de Jean Renoir:

18. TONI (1935).

19. BESTIA UMANĂ (1937). Cu Jean Gabin.



20. ILUZIA CEA MARE (1937). Cu Erich von Stroheim
și Jean Gabin (în centru).

21. REGULA JOCULUI (1939).

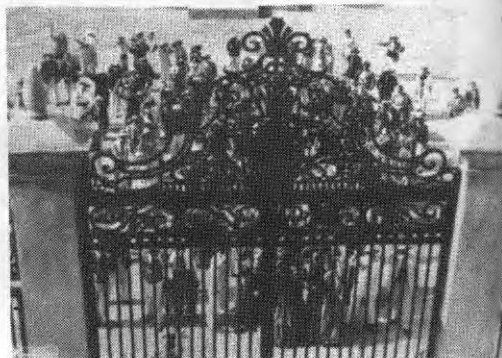




22. MILIONUL
(R. Clair, 1931).



23. CONTESSA
WALEWSKA
(C. Brown, 1937).
Cu
Charles Boyer
și Greta Garbo.



24. ULTIMUL
MILIARDAR
(R. Clair, 1934).



25. 26. DILIGENȚA (J. Ford, 1939).

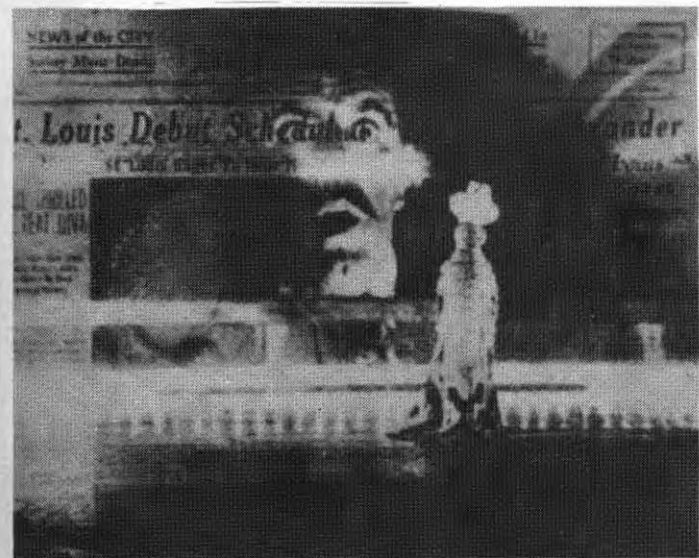




27. ALEKSANDR NEVSKI (S. Eisenstein, 1939).

28. IVAN CEL GROAZNIC (S. Eisenstein, 1943—44).

29. 30. CETĂȚEANUL KANE (O. Welles, 1941). Cu Agnes Morehead.

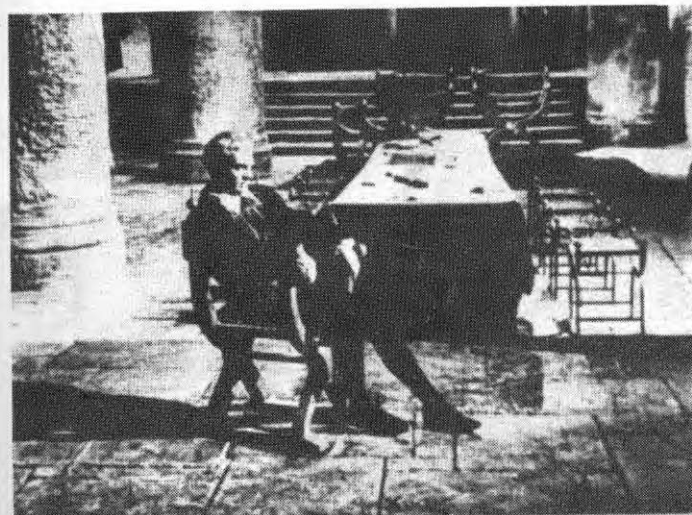




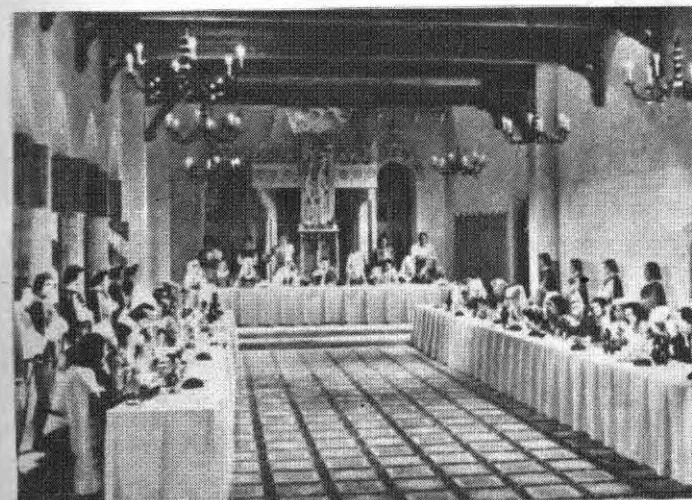
31. SCURTĂ
ÎNȚILNIRE
(D. Lean, 1945).
Cu Celia Johnson
și Trevor Howard.



32. COMOARA
DIN SIERRA
MADRE
(J. Huston, 1948)
Cu Humphrey
Bogart.



33. HAMLET (L. Olivier, 1948). Cu Laurence Olivier.



34. TRUBADURII DIAVOLULUI (M. Carne, 1942).

35. 36. HOȚI DE
BICICLETE
(V. de Sica, 1948).
Cu Lamberto
Maggiorani.



38, 39. BELLISSIMA
(L. Visconti, 1951).
Cu Anna Magnani.



37. NU-I PACE
SUB MĂSLINI,
(G. de Santis
1950).



40. UMBERTO D.
(V. de Sica, 1951)



UMBERTO

41. VACANȚA DOMNULUI HULOT (J. Tati, 1951). Cu Jacques Tati.



42. ORGOLIOȘII (Y. Allegret, 1953). Cu Gérard Philipe și Michele Morgan.



44. STRĂBĂTÎND
PARISUL
(C. Autant-Lara, 1956).
Cu Jean Gabin.

43. FRUMUSEȚEA
DIAVOLULUI
(R. Clair, 1949).
Cu Gérard Philipe.



45. POVESTIRILE
Lunii PALIDE
DE DUPĂ PLOAIE
(K. Mizoguchi, 1953).





46. CÎNTÎND ÎN PLOAIE (S. Donen, 1951). Cu Gene Kelly.

47. MOARTEA UNUI CICLIST (J. A. Bardem, 1955). Cu Lucia Bose și Alberto Closas.



48, 49.
LA STRADA
(F. Fellini, 1954).
Cu Giulietta Masina
și Anthony Quinn.



50. FRAGII
SĂLBATICI
(I. Bergman, 1957).
Cu Victor Sjöström.



51. SENSO (L. Visconti, 1954). Cu Alida Valli.

52. NOPTI ALBE (L. Visconti, 1957). Cu Maria Schell și Marcello Mastroianni.



53. SOARTA UNUI OM
(S. Bondarciuk, 1959).
Cu Serghei Bondarciuk.



54. UCIGAȘUL ȘI FATA
(J. Nafstetter, 1963).
Cu Ewa Krzyewska
și
Zbigniew Cybulsky.



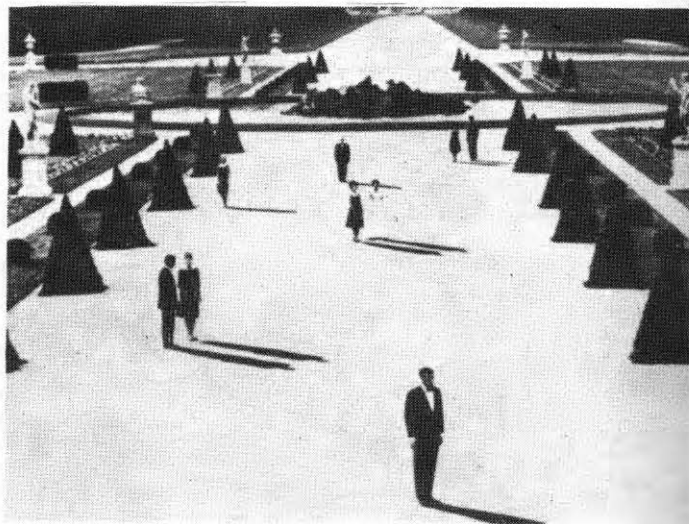
55. OTHELLO
(S. Iutkevici, 1956).





56. HIROSHIMA, DRAGOSTEA MEA (A. Resnais, 1959).
Cu Emanuelle Riva și Eiji Okada.

57. ANUL TRECUT LA MARIENBAD. (A. Resnais, 1961).



montajul este, dialectic vorbind, altceva decât decupajul.

Principiul decupajului-montaj (dacă, din comoditate, asimilăm cele două noțiuni) se justifică prin faptul că filmul este artă, adică alegere și ordonare, ca orice operă de creație. Regizorul alege elementele vizuale și semnificante, a căror continuitate va constitui povestirea și filmul, așa cum am văzut în legătură cu *elipsele*.

Dar decupajul-montaj nu se mărginește întotdeauna doar la a scoate în evidență un șir de evenimente unite prin logică sau cronologie; altfel s-ar reduce la o simplă operație tehnică, impusă de grija pentru claritate. În fapt, decupajul-montaj are funcții mult mai vaste și mai profunde.

Funcțiile creatoare ale montajului

Crearea mișcării. Să amintim — pentru a se reține — că montajul este creator al mișcării în sens larg, adică al animării, al aparenței de viață și, dacă dăm crezare etimologiei, acesta este, din punct de vedere istoric și estetic, rolul primordial al cinematografului: fiecare dintre imaginile unui film arată un aspect static al ființelor și al lucrurilor, iar succesiunea lor este cea care re-crează mișcarea și viața.

O aplicație a acestui fenomen o găsim în *dese-nul animat* (și se știe că desenul animat a existat înaintea cinematografului propriu-zis), ca și în înregistrarea creșterii plantelor sau a formării cristalelor: imaginile, luate la intervale de timp mai mult sau mai puțin îndepărtate, sint apoi apropiate într-o temporalitate nouă, considerabil accelerată; altă aplicație: animarea figurilor statice, cum sint acei îngeri în zbor dintr-o frescă italiană, aduși la viață prin continua repetare a diverselor lor atitudini (scurt-metraj de Luciano Emmer). *Crucișătorul Potiomkin* conține un exem-

plu celebru al acestui procedeu: trei lei de piatră, încrămeniți în atitudini diferite (culcat, ridicat pe labele din față și în picioare), odată juxtațuși în timp, dau spectatorului impresia că vede un leu adormit sculându-se la zgomotul tunului.

Este cunoscută celebra anecdotă după care Méliès, filmind scene de stradă în piața Operei și trebuind să oprească aparatul pentru cîteva clipe, din cauza unei defecțiuni mecanice, a observat la proiecție că un omnibuz se transforma pe neașteptate în dric; acesta din urmă luase locul celui dintîi în fața obiectivului, în timp ce aparatul fusese oprit. Un trucaj fundamental al cinematografului era astfel descoperit: transformarea instantanee, prin substituție. De pildă, în *Der Golem (Golem)*, uriașul căruia rabinul îi insuflă viață este mai întîi un manechin, apoi (prin substituție, după oprirea camerei de luat vederi) actorul Paul Wegener.

Crearea unor efecte, altfel cu neputință de realizat, se bazează pe acest principiu. Astfel, rănilor ivite brusc și violente (un ochi plesnit, în *Crucișătorul Potiomkin*; o rană de glonte la piept, în *Canalul*; o săgeată străpungînd gîtul, în *Tronul Însîngerat* de Kurosawa) sînt realizate prin montaj, rana fiind „plasată” în timpul unei opriri a aparatului de filmat. Și iată încă o aplicare a aceluiași principiu: în *Intoleranță*, figuranții, pe care îi vedem căzînd în gol de pe înălțimea meterezelor Babilonului, nu sînt aceiași (din motive lesne de înțeles) cu cei care se văd zdrobiți în șanțuri, cu douăzeci de metri mai jos; *racordul* celor două planuri separate creează iluzia unei mișcări continui.

Crearea ritmului. Noțiunea aceasta trebuie cu grijă diferențiată de cea de mișcare. Mișcarea înseamnă animare, deplasare, aparența continuității temporale sau spațiale în interiorul imaginii; în timp ce *ritmul* ia naștere prin succesiunea planurilor, în funcție de raporturile lor de *lungime* (c are, pentru spectator, dau *impresia de durată*,

determinată de lungimea reală a planului și totodată de conținutul lui dramatic mai mult sau mai puțin captivant) și de *mărime* (care se traduce printr-un șoc psihologic cu atît mai mare cu cît planul este mai apropiat). Încă prin 1925, Léon Moussinac caracteriza excelent ritmul și rolul acestuia: „*Combi-națiile ritmice care vor rezulta din alegerea și ordonarea imaginilor vor provoca spectatorului o emoție care întregeste emoția determinată de subiectul filmului... Opera cinematografică își trage din ritm ordinea și proporția fără de care n-ar putea prezenta caracterele unei opere de artă.*”¹

Ritmul este, deci, o problemă de distribuire metrică sau plastică: un film în care domină planurile scurte sau *gros-planurile* va avea un ritm foarte special: trecerea de la un panoramic foarte rapid la un gros-plan fix (*Drumul vieții*), sau de la un plan al cavaleriei în galop la acela al unui chip nemișcat (*Zlătie gori / Sciastlivaia ulița — Munți de aur / Ulița fericirii*) creează efectul unui ritm foarte caracteristic și frapant.

Crearea ideii. Este cel mai important rol al montajului, cel puțin atunci cînd acesta are de îndeplinit un scop expresiv și nu numai unul descriptiv; atunci el constă în a alătura diverse elemente extrase din masa realității și în a sugera, prin confruntarea lor, un sens nou. „*Să fotografiezi sub un singur unghi orice gest sau peisaj, — scrie Pudovkin, — așa cum le-ar putea înregistra un simplu observator, înseamnă să folosești cinematograful doar pentru crearea unei imagini de ordin strict tehnic, pentru că nu trebuie să ne mulțumim cu observarea pasivă a realității. Este necesar să încercăm să vedem multe alte lucruri, care n-ar putea fi sesizate de oricine. Trebuie nu numai să privești — ci să și examinezi; să vezi — dar să și imaginezi; să afli — dar să și înțelegi. Din aceste motive, procedeele montajului sînt de un ajutor*

¹ Naissance du cinéma, pp. 76—77.

eficient în film... Montajul este, deci, nedespărțit de idee, care analizează, critică, unește și generalizează... Prin urmare, montajul este o metodă nouă, descoperită și cultivată de cea de-a șaptea artă, (pentru a preciza și a pune în evidență toate legăturile, exterioare sau interioare, care există în realitatea diferitelor evenimente.“¹

Și Eisenstein: „Atitudinea conștient creatoare cu privire la fenomenul care trebuie reprezentat începe, prin urmare, din momentul când coexistența independentă a fenomenelor este abandonată și în locul ei se instituie o corelație cauzală a elementelor acesteia, impusă de atitudinea cu privire la fenomen, atitudine dictată de universul mental al autorului.“²

În felul acesta, în *Zuyderzee*, în mai multe rinduri Joris Ivens alătură scene de distrugere a cerealelor (grâu incendiat sau aruncat în mare), în timpul crizei capitaliste din 1930, cu imaginea emoționantă a unui copil cu chipul supt și ochii triști. Constatăm că montajul își joacă aici rolul esențial, punând în raport direct două fapte a căror legătură cauzală poate să nu fie sesizată de spectatorul neinformați; deoarece grâul este aruncat în mare, există copii înfometați, sau, mai precis, această dublă stare de lucruri constituie consecința aceluiași fapt: dorința unora de a-și menține profiturile. De unde rezultă evidențierea, prin montaj, a ideii pe care a vrut s-o exprime în filmul său Joris Ivens: caracterul scandalos și inuman al indiferenței căreia i se datorează, în același timp, distrugerea unor bogății considerabile și mizeria a numeroși indivizi. Un astfel de exemplu dovedește că, atunci când Eisenstein a pornit, în 1927, să ecranizeze *Capitalul* de Marx, ideea exprimată de el într-un atare proiect era departe de a fi absurdă. Exemplul de mai sus dovedește, de asemenea, rolul remarcabil pe care îl poate juca cinematograful pus în slujba ideilor, rol benefic sau nefast, după cum servește adevă-

rului sau minciunii: „Realizatorul — scria Balázs — nu numai că fotografiază realitatea, dar și «decupează» din ea o semnificație dată. Fotografiile sale sînt, în mod incontestabil, realitate. Dar montajul le conferă un sens... Montajul nu arată realitatea, ci adevărul — sau minciuna.“¹

Tabele de montaj

Aici este necesară o scurtă incursiune istorică, pentru a reaminti diferitele teorii care au fost elaborate asupra montajului în ultimii treizeci de ani. Cel mai adesea, ele constau — independent de analizele teoretice ale conceptului de montaj — în tabele care încearcă să stabilească o clasificare rațională și exhaustivă a felurilor tipuri de montaj posibile. Printre cei care s-au interesat de această problemă cităm numele lui Timošenko, Balázs, Pudovkin, Eisenstein, Arnheim, Rotha, May și Spottiswoode.

În lucrarea sa fundamentală *Storia delle teorie del film*, criticul italian Aristarco vorbește în primul rînd despre cei pe care îi numește „precursorii“, cei dintîi care au meditat asupra esteticii cinematografului: Canudo, Delluc, Dulac și Richter. Apoi el studiază îndelung scrierile critice ale „sistematizatorilor“: mai întîi Béla Balázs, a cărui lucrare *Der sichtbare Mensch* (1924) este primul studiu teoretic important; Eisenstein, care începe să scrie diferite articole în reviste către 1923, apoi Pudovkin, care publică la Moscova, în 1926, *Kinorejissior i kinomaterial*; în sfîrșit, Arnheim, a cărui remarcabilă sinteză *Film als Kunst* apare în 1932. Ar fi nedrept să nu-i menționăm și pe unii teoreticieni al căror merit este, de asemenea, mare — ca Moussinac,

¹ *Cinéma d'aujourd'hui et de demain*, pp. 58—59.

² *Réflexions d'un cinéaste*, p. 136.

¹ *Der Film*, p. 185. — Nu vom uita, bineînțeles, că montajul este în același timp creator al spațiului (vezi „geografia creatoare“ a lui Kuleșov) și al timpului (sau mai degrabă al duratei specific filmice): aceasta face obiectul ultimelor noastre două capitole.

cel ce a publicat, încă din 1925, o *Naștere a cinematografului* (*Naissance du cinéma*), precum și Timošenko, Kuleșov și Vertov ale căror lucrări sau expuneri sint bogate în informații.

Să luăm citeva exemple. Béla Balázs, fără să dea o formă sistematică nomenclaturii, înșiră un anumit număr de tipuri de montaj:

Montaj ideologic (creator al ideii),

Montaj metaforic (cadre ale mașinilor și ale chipurilor de marinari în *Crucișătorul Potiomkin*),

Montaj poetic (dezghețul în *Mama*),

Montaj alegoric (planuri ale mării în *Noaptea Anului nou*),

Montaj intelectual (statuia care se ridică pe soclu în *Octombrie*),

Montaj ritmic (muzical și decorativ),

Montaj formal (contrastul formelor vizuale),

Montaj subiectiv (camera „la persoana întâi”).

Pudovkin dă un nomenclator mai amănunțit și mai satisfăcător:

Antiteză (o vitrină bogată — un cerșetor),

Paralelism (manifestanții — ghețurile din *Mama*),

Analogie (metafora abatoarelor din *Greva*),

Sincronism (salvarea în extremis din *Intoleranță*),

Laitmotiv (femeia cu leagănul copilului în *Intoleranță*).

Dar, după părerea mea, Eisenstein este cel care a dat cel mai bun tabel de montaj, pentru că (deși citirea lui este puțin mai greoaie) ține seama de toate tipurile de montaj, de la cele elementare la cele mai complicate:

Montaj metric (sau „motor primar”, analog măsurii muzicale și bazat pe lungimea planurilor);

Montaj ritmic (sau „emotiv primar”, bazat pe lungimea planurilor și pe mișcarea în cadru);

Montaj tonal (sau „emotiv melodic”, bazat pe rezonanța emoțională a planului);

Montaj armonic (sau „afectiv polifonic”, bazat pe dominanta afectivă la nivelul întregului film);

Montaj intelectual (sau „afectiv intelectual”, combinație de rezonanță intelectuală și dominantă afectivă la nivelul conștiinței reflectate).

După această trecere în revistă, mi se pare că toate tipurile de *montaj* (un simplu *racord de plan* fiind un tip de montaj, cum este și *montajul paralel* de lungă durată) se pot reduce la trei categorii principale care merg de la *scriitura* la *povestire*, trecând prin *exprimarea ideii*.

Montajul ritmic

(Este expresia primară, elementară, tehnică a montajului, fiind, cu toate acestea, poate cel mai greu de analizat. *Montajul ritmic* are mai întâi un aspect metric, care privește *lungimea planurilor*, determinată de gradul de interes psihologic pe care îl stărnește conținutul lor. „Un plan nu este perceput la fel de la început pînă la sfîrșit. Mai întâi, el este recunoscut și determinat: aceasta e, dacă vreți, expunerea. Apoi se plasează un moment de atenție maximă cînd este înțeleasă semnificația, rațiunea de a fi a unui plan: gest, mișcare sau cuvînt, care face să avanseze povestirea. Apoi atenția scade și, dacă planul se prelungește, ia naștere o senzație de plictiseală, de nerăbdare. Dacă fiecare plan este tăiat exact în momentul de scădere a atenției, pentru a fi înlocuit cu altul, atenția se va menține trează fără încetare și se va spune că filmul are ritm. Ceea ce numim ritm cinematografic nu este, deci, perceperea raporturilor de timp dintre planuri, ci coincidența între durata fiecărui plan și mișcările atenției pe care acesta le suscită și satisface. Nu este vorba de un ritm temporal abstract, ci de un ritm al atenției.”¹ Puține lucruri sint de adăugat acestei definiții excelente a ritmului. Este adevărat că spectatorul nu poate percepe raporturile de durată ale planurilor, pentru că perceperea timpului — ca și în viața dealt-

¹ J.-P. Chartier, în „Bulletin de l'IDHEC”, nr. 4, sept. 1946.

fel — este pur intuitivă, dat fiind că nu există la dispoziția lui nici un sistem științific de referință în momentul protecției. Dar problema duratei respective a planurilor are o foarte mare importanță în momentul montajului, operație de care depinde impresia finală a spectatorului. Este foarte greu și foarte riscant de formulat legi într-un domeniu ca acesta, care n-a fost niciodată studiat temeinic și unde efectele rămân extrem de subiective. Se pare însă că am putea susține necesitatea unei corelări de dorit între ritm (mișcare a imaginii, a imaginilor între ele) și mișcare în imagine: redarea cursei rapide a unui tren, de exemplu, pare să impună, de preferință, planuri scurte (*Roata*), cu toate că mișcarea în cadru (așa cum vom vedea mai departe) poate compensa într-o oarecare măsură montajul rapid sau „impresionist“ — pe care cinematograful l-a părăsit practic de douăzeci de ani, în folosul montajului descriptiv.

Totuși, punctul de vedere al lui J.-P. Chartier se cere a fi puțin lărgit, pentru că el acordă o importanță prea mare unui factor deosebit de subiectiv și variabil: atenția spectatorului. Este clar că, plecând de la un anumit grad de subtilitate, realizatorul nu mai fixează lungimea planurilor în funcție de ceea ce au ele de arătat (*material*), ci de ceea ce au de sugerat (*psihologic*), adică în funcție de dominanta afectivă a scenariului sau a cutărei sau cutărei părți din scenariu. Deci lungimea planurilor, care pentru spectator înseamnă durată, este condiționată, în definitiv, mai puțin de necesitatea percepției conținutului lor, cit de potrivirea obligatorie între ritmul care trebuie creat și dominanta psihologică pe care realizatorul dorește s-o facă simțită în filmul său.

Astfel, în cazul planurilor în general lungi, vom avea un ritm lent care dă impresia de lincezeală (unele secvențe din *Plasa*), de contopire senzuală cu natura (*Pământ*), lipsă de ocupație și plictiseală (*Vacanța domnului Hulot*, *I Vitelloni*), împotmolire în ticăloșie (*O plajă atât de drăguță*

și mică), neputință în fața destinului orb (secvența finală din *Rapacitate*, *Les Orgueilleux* — *Orgolioșii*), monotonie exasperantă în dificila căutare a înțelegerii între oameni (*La Strada*, *Aventura*). Dimpotrivă, planurile în majoritate scurte sau foarte scurte (*flash-uri*) vor conferi acțiunii un ritm rapid, nervos, dinamic, ușor tragic (montaj „impresionist“) cu efecte: de minie (*flash-uri* ale chipurilor revoltate și ale pumnilor strinși în *Crucișătorul Potiomkin*), de viteză (*flash-uri* ale copitelor de cai în galop în *Arsenal*), de activitate nestăvilită (nitutori la lucru pe un cargou în construcție, în *Dezertorul*), de efort (lupta dintre o femeie și un tânăr hoț de buzunare în *Drumul vieții*), de șoc violent (strivirea mașinii republicanilor în ciocnirea cu tunul inamic în *Speranța*), de brutalitate distrugătoare (tirul unei mitraliere în *Octombrie*, căderea unei bombe în *Jeux interdits* — *Jocuri interzise*), de spaimă cu urmări fatale (o sinucidere în *Prividenie kotoeroe ne vozerașciaetsia* — *Fantoma care nu se înloarce*).

Dacă planurile sînt din ce în ce mai scurte, avem un ritm accelerat, care produce o impresie de tensiune crescîndă, de apropiere de nodul dramatic, de neliniște chiar (a se vedea secvența contemporană din *Intoleranță*, cu salvarea în *extremis* a condamnatului nevinovat), în timp ce planurile din ce în ce mai lungi aduc o revenire la calm, o relaxare treptată după criză; în sfîrșit, o suită de planuri scurte sau lungi, într-o ordine oarecare, dă un ritm fără tonalitate specială (este cazul general). Mai trebuie semnalat că o schimbare bruscă de ritm poate crea puternice efecte de surpriză: astfel, în *Drumul vieții*, unei suite de *raff-uri panoramice* exprimînd ameteala dansatorilor, îi urmează deodată *gros-planul* unui revolver pe care unul dintre băieți îl îndreaptă spre contrarevoluționari.

Dacă un plan foarte scurt creează o impresie de șoc, un plan excepțional de lung (și a cărui lungime nu pare justificată de conținutul său) creează spectatorului un sentiment de așteptare

invariabil al plajelor și al orizonturilor marine din numeroase filme, ca și peisajele deșertice din westernuri, datorită gingășiei liniștitoare și solemne a liniei orizontale ¹.

În sfârșit, și cu toate că nu reiese întocmai din montaj, vom menționa rolul foarte important al *muzicii* în crearea ritmului plastic (sau cel puțin în punerea lui în valoare), în virtutea principiilor *audio-vizuale* deja studiate ².

Montajul ideologic

După aspectul tehnic, care urmărește să creeze o tonalitate generală de ordin *estetic* — și, pornind de aici, una de ordin *psihologic* — trebuie studiat rolul *ideologic* al *montajului*, termenul acesta fiind utilizat într-un sens foarte larg și desemnând (apropierile de planuri destinate să comunice spectatorului un punct de vedere, un sentiment sau o idee mai mult sau mai puțin precise și generale). La un prim nivel, putem distinge un *aspect relațional* al *montajului*, asupra căruia nu voi reveni pentru că a făcut obiectul celei de-a doua părți a capitolului V: este vorba de toate racordurile bazate pe o analogie cu caracter psihologic între conținuturile mentale, prin intermediul privirii, al cuvântului sau al raționamentului. La nivel superior, montajul joacă un rol *intelectual* propriu-zis, creînd sau scoțînd în evidență relațiile dintre evenimente, obiecte sau personaje, așa cum am arătat pe larg la începutul acestui capitol și în legătură cu metaforele. Putem reduce toate aceste relații la cinci tipuri principale:

¹ „*Strigătul*» este un film orizontal“, a scris Agnès Varda.

² Trebuie să subliniem raporturile intime ale ritmului cinematografic cu ritmul muzical (ele sînt foarte precise în cinematograful mut, unde montajul este adesea o adevărată muzică).

— **timp: anterioritate**: chipul lui Gabin, apoi un *fond*-înlănțuit care introduce rememorarea trecutului (*Noaptea amintirilor*); **simultaneitate**: în timp ce se pregătește execuția condamnatului nevinovat, viteaza soție aduce scrisoarea de grație (*Intoleranță*); **posterioritate**: Totó intră la orfelinat, apoi (*fond*-înlănțuire) iese de acolo trei ani mai târziu (*Miracol la Milano*);

— **loc**: serie de planuri din ce în ce mai apropiate de fereastra camerei unde agonizează *Cetățeanul Kane*; (diferite planuri care arată detalii ale unui monument) (*La Tour — Turnul Eiffel*);

— **cauză**: Roderick, începînd să picteze, ridică privirea și ciulește urechile, apoi vedem agîtîndu-se clopotul de la intrare (*Prăbușirea casei Usher*); în clipa cînd medicul este aruncat peste bord, un *insert* cu larve de muște mișunînd pe carne ne reamintește motivul revoltei (*Crucișătorul Potiomkin*);

— **consecință**: tunurile de pe „Potiomkin“ trag — palatul guvernatorului din Odesa bombardat și învăluit în fum ¹;

— **paralelism**: este montajul ideologic propriu-zis: aici, apropierea planurilor nu se bazează pe un raport material, explicabil în mod științific și direct: legătura se face în mintea spectatorului și, eventual, raportul astfel stabilit poate fi respins de el; depinde de realizator să devină suficient de convingător; paralelismul poate fi bazat fie pe *analogie* (muncitorii împușcați — animale măcelărite în *Greva*), fie pe *contrast* (griul aruncat în mare — un copil infometat, în *Zuyderzee*). Dar iată alte exemple mai elaborate. În *Deviatoe ianvaria / Ciornoe Voskresenie* (*Nouă ianuarie / Duminică neagră*), țarul care joacă biliard este alăturat prin montaj unei manifestații populare și avem următorul montaj:

— țarul ochește bila,

— soldatul ochește un manifestant,

¹ Poate fi creat un raport de consecință arbitrară, dar simbolică: astfel (în *Octombrie*), un tun este coborît cu o macara în hala unei uzine — într-o tranșee, soldații își apleacă treptat capul.

dintr-un loc într-altul în funcție de necesitățile acțiunii și respectînd de la un capăt la celălalt continuitatea temporală.

B. montajul inversat: sub acest nume desemnez tipurile de montaj care răstoarnă ordinea cronologică, în folosul unei temporalități absolut subiective și eminemamente dramatice, sărînd liber din prezent în trecut, pentru a reveni în prezent. Poate fi vorba de o singură întoarcere în trecut (flash-back) care ocupă, practic, tot filmul (*Crima domnului Lange, Scurtă întîlnire, N-a dansat decît o vară, Roșu și negru*), sau de o serie de flash-back-uri care corespund unor tot atîtea cufundări în amintire (*Noaptea amintirilor, Diavolul în corp, La Vérité sur Bébé Donge — Adevărul despre Bébé Donge*), sau, de asemenea, de o imbinare mult mai îndrăzneată a trecutului cu prezentul (*L’Affaire Maurizius — Cazul Maurizius, Domnul Ripois*). Nu insist aici asupra acestui tip de povestire, care va fi studiat în amănunt la capitolul consacrat timpului.

C. montajul alternat: este vorba de un montaj prin paralelism bazat pe contemporaneitatea strictă a două (sau mai multe) acțiuni juxtapuse, care, dealtfel, sfîrșesc cel mai adesea prin a se întîlni la finalul filmului; aceasta este schema tradițională a filmului de urmărire în care frumosul cavalier, după o cavalcadă formidabilă, reușește totdeauna să-l ajungă pe banditul care a răpit-o pe fata cea inocentă. Găsim un astfel de exemplu în episodul modern din *Intoleranță*, în care montajul îi arată alternativ pe eroul dus spre locul de execuție și pe soția acestuia care vine în fuga mare cu trăsura, purtînd scrisoarea salvatoare; cele două acțiuni se contopesc în momentul cînd eroul este smuls în *extremis* unei morți nedrepte. Aceeași alternanță se găsește în *Crucișătorul Potiomkin* între scenele din oraș și evenimentele care se desfășoară la bordul cuirasatului; în *Aleksandr Nevski* — între cavalerii teutoni care șarjează și rindurile strînse și neliniștite ale țărănilor ruși; în *Cotitura cea mare și Bătălia Stalin-*

gradului — între statul major local sau biroul lui Stalin de la Kremlin și cîmpul de luptă; în sfîrșit, în *Străini în tren* — între tenismenul care vrea să termine mai repede partida și omul inversunat să recupereze bricheta care trebuie să provoace pierderea celuiilalt. *Alternanța*, combinată cu un montaj accelerat, este aptă să exprime, cu o putere remarcabilă, un soi de umanism, de contopire dramatică între două personaje sau grupuri de personaje înăuntrul aceleiași goane inevitabile a evenimentelor; exemplul din *Străini în tren*, pe care l-am menționat, constituie o reușită foarte frumoasă, ca și secvența, deja citată, a marșului către moarte al partizanilor din *Soarele va răsări din nou*, unde alternanța între planurile preotului, ale tovarășului său și ale mulțimii sosite în fugă la fața locului (cel mai adesea *gros-planuri*) pe de o parte și, pe de altă parte, rugăciunile recitate de preot și acele „*ora pro nobis*” reluate de mii de voci atinge o măreție tulburătoare.

Dar unul dintre cele mai remarcabile exemple de montaj alternat se găsește în secvența procesiunii din *Vechi și nou*, unde se imbină, într-o construcție subtilă și savantă, mai multe linii de forță dramatice și plastice, pe care Eisenstein însuși le-a analizat în felul următor:

1. Linia de forță a căldurii crescînd de la o imagine la alta.
2. Linia de forță a diferitelor *gros-planuri* crescînd în intensitate plastică.
3. Linia de forță crescîndă a extazului, prezentată prin conținutul dramatic al *gros-planurilor*.
4. Linia de forță a vocilor de femei (chipuri de cîntărețe).
5. Linia de forță a vocilor de bărbați (chipuri de cîntăreți).
6. Linia de forță a celor ce îngeunchează sub icoanele care trec (*tempo in crescendo*). Acest contracurent însuflește un contracurent mai amplu, care se interferează peste tema primară — cea a purtătorilor de icoane, de cruci și de prapuri.

7. Linia de forță a celor ce se prosternează urmind cele două curențe în mișcarea generală a secvenței, „de la cer la pământ”. De la punctele strălucitoare ale crucilor și prapurilor îndreptate spre cer, la personajele prostrate, infundându-și capul în pulberea drumului...¹

Într-un alt domeniu, filmele din seria *Pentru ce luptăm*, sau filmele sovietice concepute în același spirit ca *Deni novogo mira* (*O zi a lumii noi*) ori *Razgrom nemeșkih voisk pod Moskvoi* (*Înfrângerea armatelor germane lângă Moscova*) au împins până la un înalt grad al densității dramatice această confruntare a elipelor de mare răsunet istoric și omenesc, într-o unitate de timp arbitrară, dar privilegiată și valorificată în mod simbolic prin montaj. În sfârșit, trebuie să semnalăm diferitele tentative poetice ca *Berlin*, *Symphonie einer Grosstadt* (*Berlin, Simfonia unei metropole*), unde, povestind o serie întreagă de acțiuni simultane, autorii au vrut să zugrăvească numeroasele aspecte anecdotice ale vieții unui mare oraș și incalceala lor într-o întindere de timp limitată.

La un nivel mai puțin elevat, găsim un procedeu asemănător în *Fete în uniformă* de L. Sagan, unde montajul scoate în evidență un fel de comuniune de gândire între Manuela care hotărăște să se sinucidă și Domnișoara de Bernburg care are brusc intuiția dramei iminente. Într-o perspectivă asemănătoare, un montaj alternat rapid între țeava unei arme și chipul unui om exprimă în mod impresionant amenințarea mortală a împușcăturii ce va urma (*Revolta pescarilor*). La un nivel încă mai elementar, montajul alternat servește deseori la sugerarea ciocnirii violente dintre două elemente ale acțiunii, ciocnire imposibil de realizat și de arătat aievea, din motive ușor de înțeles: am citat mai sus strivirea mașinii care se izbește de tun în *Speranța*; cînd torpilor din *Marea crudă* străpunge un submarin

german, coliziunea celor două nave este înlocuită printr-un montaj alternat al planurilor din ce în ce mai apropiate și din ce în ce mai scurte ale etravei vasului englez și ale punții submersibilului; la fel ne este sugerată în *Hoarda sălbatică* lovirea brutală a unui trecător de către o motocicletă.

Principiul montajului alternat permite, de asemenea (și din nenorocire), regretabile soluții facile: de pildă, în filmele de vinătoare, unde nu vedem niciodată în același plan vinatul și vînătorul, acesta din urmă fiind filmat în studio, unde mimează urmărirea unui animal care nu va coexista cu el decît într-un spațiu filmic absolut artificial.

D. montajul paralel: două (și cîteodată mai multe) acțiuni sînt conduse nemijlocit prin intercalarea alternată a unor fragmente ce aparțin fiecăreia dintre acțiunile respective, cu scopul de a face să izvorască din confruntarea lor o semnificație. Simultaneitatea acțiunilor nu mai este aici deloc necesară, motiv pentru care acesta constituie tipul de montaj paralel cel mai subtil, dar și cel mai expresiv. Utilizat la nivelul povestirii, el este, întrucîtva, o extrapolare a montajului ideologic, din care am dat mai sus exemple detaliate. Montajul acesta (se caracterizează deci prin indiferența față de timp, deoarece constă tocmai în apropierea evenimentelor care pot fi foarte îndepărtate în timp și a căror simultaneitate strictă nu este absolut deloc necesară pentru ca juxtapunerea lor să fie demonstrativă. Cel mai celebru exemplu de astfel de montaj este în *Intoleranță* de Griffith; aici există patru acțiuni conduse în paralel: cucerirea Babilonului de către Cyrus, patimile lui Hristos, masacrul din noaptea Sfîntului Bartolomeu, o dramă contemporană din S.U.A., unde un nevinovat este condamnat la moarte pe nedrept și a cărui prezență în film are drept scop să arate că intoleranța este proprie tuturor timpurilor. Alt exemplu celebru

¹ *The Film Sense*, p. 65.

în *Sfârșitul Sankt-Petersburgului*, în care oribilul masacru al primului război mondial este așezat în paralel cu Bursa copleșită de activitatea aface-riștilor și a jucătorilor; un efect asemănător apare în *Mama*, între rostogolirea năvalnică a blocu-rilor de gheață și marșul manifestanților; în *Melodie der Welt (Simfonia lumii)* — între acti-vitățile asemănătoare și simultane ale oamenilor de la un capăt la altul al globului; în amintitul *Fete în uniformă*, directoarea pensionului, care intenționează să facă noi economii la mîncare și susține că sărăcia este izvorul măreției prusace, alternează cu elevele care își descriu unele altora mîncărurile gustoase pe care le-ar plăcea să le savureze; în *Atalanta*, soțul și soția, despărțiți din cauza unei neînțelegeri, fac, ca să zicem așa, „dragoste de la distanță” răsucindu-se simultan fiecare în patul său; în *Peter Ibbetson*, în timp ce gardienii îl lovesc pe amantul întemnițat, tînăra femeie, aflată departe, țipă în somnul bîntuit de coșmaruri; un efect asemănător se întîlnește în *Sarea pămîntului*, unde țipetele soției care naște sînt montate în paralel cu acelea ale soțului mal-tratat de poliști.

Din toate aceste exemple, constatăm că simul-taneitatea temporală a diferitelor acțiuni, chiar dacă este reală, nu are decît puțină importanță și că întreaga atracție a montajului decurge din apropierea simbolică a acestor acțiuni. Vedem, deci, că *montajul* prin *antiteză*, cel prin *analogie* și cel prin *leitmotiv* ale lui Pudovkin corespund cu ceea ce eu numesc *montaj paralel*, care înglo-bează și *montajul metaforic*, pe cel *alegoric* și pe cel *poetic* definite de Balázs, toate aceste tipuri de montaj constînd în apropierea — fără o anume motivație de coexistență temporală (nici spațială, dar, așa cum vom vedea, spațiul are mult mai puțină importanță) — a unor evenimente din a căror confruntare trebuie să ia naștere un *sens ideologic* precis și, în general, *simbolic*.

Cinematograful, artă a montajului

Cred că acum justificarea și modul de acțiune ale montajului sînt clare. Am văzut legătura între *estetica planului și psihologia* acestuia: cu cît planul este mai apropiat și mai scurt, cu cît com-poziția și unghiul său de filmare sînt mai neobiș-nuite — cu atît mai mare este șocul psihologic pe care acest plan îl produce în noi, independent chiar de conținutul său emoțional.

Am văzut, de asemenea, că noțiunea de *ritm* este strîns legată de cea de *montaj*, că, pe plan estetic, ea este oarecum o rezultată muzicală, montajul propriu-zis fiind, înainte de toate, o noțiune tehnică. *Ritm*ul este determinat, într-o oarecare măsură, de conținutul *dinamic și plastic* al planurilor și în mod deosebit de organizarea temporală a succesiunii lor, lungimea transpu-nindu-se în durată cînd filmul se derulează pe ecran. „Am văzut filme în care toată lumea aleargă și care sînt lente”, scria Bresson; nu erau înzes-trate cu *ritm*.

Este clar, deci, că *montajul* („vehicul al ritmu-lui”) este noțiunea cea mai subtilă și în același timp esențială a esteticii cinematografice, într-un cuvînt, elementul său cel mai specific: se poate spune că *montajul este condiția necesară și suficien-tă a fundamentării estetice a cinematografului*.

Să remarcăm, totuși, că montajul a existat înaintea cinematografului. În celebrul său text *Montage 1938* (în *Réflexions d'un cinéaste*), Eisenstein analizează exemple la Leonardo da Vinci, Pușkin, Maupassant și Maiakovski. Găsim un astfel de exemplu foarte carac-teristic la Rimbaud în poemul « *Marină* » din *Ilumi-nările*; o aranjare tipografică specială pune în evidență aci alternanța a două acțiuni paralele care se conto-pesc în două reprize:

„Care de-argint și de aramă,
Prore de-oțel și de-argint
Învolbură spuma
Ridică tulpinile uscate ale mărăcinilor,
Suflul cîmpiei

*Și făgașele nemăsurate ale refluxului
Gonesc în cerc spre răsărit
Către pilaștrii codrului
Către trunchiurile cheiului
Izbite-n colțuri de otrăvuri de lumină.**

Să notăm, în sfârșit, că a ajuns foarte la modă aplicarea metodelor de analiză cinematografică la textele literare. (A se vedea, de pildă, Paul Léglise, *Une oeuvre de pré-cinéma: «L'Énéide»*.)

Dar mai trebuie subliniat că montajul acționează prin masa lui, prin totalitatea și tonalitatea lui; fiecare dintre planuri n-are un rol direct și nu este perceput ca atare decât din punctul de vedere al semnificației dramatice; în calitate de element creator al dominantei psihologice a secvenței sau a filmului, este antrenat într-un proces dialectic care îl face să nu-și capete valoarea și sensul decât în raport cu planurile care îl preced și îi urmează. Avem aici, deci, ilustrarea strălucită a legii dialectice a trecerii de la cantitate la calitate: o suită de planuri este, din punct de vedere calitativ, altceva decât simpla sumă a compozițiilor săi. „Juxtapunerea a două fragmente de film — scria Eisenstein — seamănă mai mult cu produsul decât cu suma lor.”¹ Și mai departe: „Două fragmente oarecare, alipite, se combină din această juxtapunere ca o calitate nouă.”

De aceea trebuie să insistăm iarăși asupra rolului hotărîtor al lui Eisenstein în istoria descoperirii mijloacelor filmice de expresie. Desigur, Griffith a descoperit montajul, dar numai *montajul narativ*. Eisenstein a mers mult mai departe, a descoperit *montajul ideologic*: „Meritul lui Eisenstein — scrie Serghei Iutkevici — este de a fi furnizat o bază teoretică pentru concepția pur tehnică a montajului și de a fi considerat montajul ca punct de plecare al unui nou sistem al dramaturgiei.” Cineastul ne dă, prin montaj, viziunea sa personală asupra lumii: „Îmbinarea specifică a montajului împletește realitatea obiectivă a feno-

menului cu atitudinea subiectivă a creatorului operii.”¹ Și cum asta? Scoțînd în evidență, prin montaj, raporturile ascunse dintre lucruri, ființe și evenimente: „*Montajul* — mai scrie Eisenstein — este o idee care ia naștere din ciocnirea a două planuri independente.” Și de asemenea: „*Montajul constituie pentru mine mijlocul de a conferi mișcare (adică idee) la două imagini statice.*”² Și vom remarca faptul că această formulă admirabilă face legătura între ideologia propriu-zisă și dramaturgia despre care vorbea mai înainte Iutkevici.

Mișcările camerei de luat vederi

Acum trebuie să mă întorc puțin înapoi, pentru a formula o justificare psihologică a mișcărilor camerei de luat vederi: o astfel de analiză își găsește mai bine locul aici decât la sfârșitul paginilor consacrate acestei probleme în capitolul II, pentru că ea implică cunoașterea regulilor psihologice care fundamentează raporturile dintre planuri.

Am văzut că *racordul* prin tăietură la *fotogramă* constituie factorul cel mai simplu al creării continuității filmice. Datorită faptului că, în principiu, schimbarea de plan este suficientă pentru a conduce povestirea în mod inteligibil și specific cinematografic, ne putem întreba care este rolul mișcărilor de aparat și care este motivația lor estetică și psihologică. Se știe că eliberarea camerei de luat vederi (dialectică a progresului tehnic și a căutării mijloacelor de expresie) i-a obligat pe realizatori să recurgă din ce în ce mai mult la mișcări de aparat și aceasta în vederea obținerii a două funcții dintre cele mai fecunde printre acelea pe care le-am inventariat, adică *definirea relațiilor spațiale între două elemente ale acțiunii* și *exprimarea tensiunii mentale a unui personaj*.

În primul caz, mișcarea de aparat nu este decât mijloc și nu are valoare decât prin ceea ce introduce în câmpul aparatului de filmat. Mișcarea se justifică atunci prin faptul că este imposibil să faci să se înălțune două planuri luate dintr-un unghi de vedere

* Arthur Rimbaud, *Scrieri alese*, în românește de N. Argintescu-Amza, E.L.U., 1968.

¹ *Réflexions d'un cinéaste.*

¹ *Idem.*

² *Idem.*

identice, dar din care al doilea ar conține un element nou, fără a-l face pe spectator să asiste la apariția subită și miraculoasă a elementului cu pricina. Trebuie să remarcăm, totuși, că recurgerea la mișcarea de aparat nu constituie niciodată o necesitate absolută. În exemplul celebru din *Diligența*, panoramicul ar fi putut fi înlocuit cu intrarea indienilor în câmpul vizual fără schimbare de plan, nici de unghi — sau prin montajul următor:

- 1 — Plan general al diligenței (ca în film),
- 2 — Prim-plan al indienilor (*contractimp*),
- 3 — Plan general al diligenței cu indieni văzuți din spate, în *amorsă* în prim-plan (același unghi ca 1).

Ar fi zadarnic să discutăm despre meritele acestui montaj și respectiv cele ale panoramicului lui Ford: apariția bruscă a indienilor în prim-plan ar fi fost, fără nici o îndoială, o imagine-șoc destul de puternică, dar este sigur că panoramicul are meritul de a suscita un oarecare *suspans* și de a face să se simtă legătura celor două grupuri antagoniste de oameni în goana fatală a evenimentelor. Vedem, deci, avantajul mișcării de aparat: ea condensează întrucîtva — dînd spațiului o prezență fizică (ceea ce nu face montajul, care „deucează” spațiul) — coexistența strînsă a ființelor în întregul ansamblu. Contrar *decupajului*, panoramicul restituie prezența nedivizată a lumii, întrepătrunderea destinelor, fuziunea lor în determinismul universal.

Cea de-a doua funcție esențială a mișcărilor de aparat este exprimarea tensiunii mentale a unui personaj. În acest caz, ele prezintă valoare în sine; pe lângă faptul că au misiunea de a aduce în câmpul vizual un element important pentru continuarea acțiunii, avantajul lor vine mai ales din aceea că materializează tensiunea mentală a personajului în seama căruia sînt puse. Dar și aici mișcarea nu este absolut indispensabilă: am citat exemplul din *Hoști de biciclete*, unde se trece de la un plan general la un prim-plan al puștii, sau acela din *Al patruzeci și unulea*, unde vedem marea direct în prim-plan; găsim un montaj analog în *Noaptea amintirilor*, în momentul cînd muncitorul ia hotărîrea să se sinucidă: două planuri din ce în ce mai apropiate ale revolverului de pe cămin exprimă apariția, în mintea omului, a ideii de sinucidere. Putem spune, deci, că mișcările de aparat prea vizibile corespund deseori unei dorințe de „a bate la ochi” și unei tehnici prost asimilate. Dar trebuie să recunoaștem imediat că unii au știut să le utilizeze, în această perspectivă, cu o expresivitate ieșită din comun. Dacă schimbarea bruscă a planului poate avea o mare putere de șoc, mișcarea aparatului de filmat (*travling-inainte*, în special) intensifică în mod considerabil acțiunea subjugantă a imaginii asupra spectatorului: densitatea dramatică atinge apogeul.

Cum se explică acest lucru? Cum se face că un procedeu de expresie absolut non-realist (vreau să spun: care nu este justificat prin nici un element material al acțiunii — *travlingul* înaintea asupra inelului în *Bănuiala*, de pildă) este admis ca valabil din punct de vedere estetic și înțeles ca element care sugerează o modificare a tonusului mental al personajului? Se pare că deoarece acest efect corespunde, în mod sensibil, cu ceea ce ar fi perceperea obiectului de către personaj (și de către spectator, prin intermediul camerei de luat vederi) în condiții reale identice cu cele din film: la martor se produce o îngustare bruscă și considerabilă a câmpului vizual și, deci, a conștiinței limpezii; el nu mai percepe decît obiectul cu pricina, dar această percepție îmbracă o intensitate cu atît mai mare cu cît privirea se fixează asupra unui câmp mai limitat și cu cît obiectul vizat este mai apt să implice personajul sau să-l pună în pericol; or, mărirea rapidă a imaginii obiectului pe ecran și condensarea perceptivă care urmează mișcării aparatului traduc foarte bine, pe plan estetic (și deci senzorial, în virtutea etimologiei), fenomenul psihologic de invadare a câmpului conștiinței care ar însoți percepția reală. Cu alte cuvinte, acest *travling-inainte*, cu toate că este *neverosimil din punct de vedere material*, se justifică din punct de vedere psihologic și aceasta ajunge pentru a dovedi că are o remarcabilă putere expresivă și că semnificația lui dramatică este înțeleasă (sau mai bine simțită) fără echivoc de către spectator¹.

Putem, deci, în cele din urmă, să stabilim această regulă generală: orice procedeu de expresie filmică este valabil de îndată ce se justifică din punct de vedere psihologic, oricare ar putea fi, pe de altă parte, *neverosimilitatea sa materială*².

¹ Această analiză se aplică deopotrivă mișcărilor de aparat mult mai subtile utilizate de Resnais în *Hiroshima, dragostea mea* și care îndeplinesc o funcție de „cufundare în amintire”.

² Bineînțeles, această justificare psihologică nu poate fi determinată decît a posteriori: orice procedeu de expresie trebuie descifrat pentru a fi înțeles și trebuie „să învățăm să citim un film”.

PROFUNZIMEA CÎMPULUI

În tehnica fotografică, definiția *profunzimii cîmpului* este următoarea: *(zonă de claritate care (pentru o distanță focală și o diafragmă date) se întinde în fața și în spatele planului de fixare a șarfului („Scharf“)).* Profunzimea cîmpului este cu atât mai mare cu cât deschiderea diafragmei este mai mică și distanța focală a obiectivului mai scurtă.)

În cinema, problemele sînt aceleași, dar noțiunea de profunzime a cîmpului are o importanță mult mai mare, deoarece camerei de luat vederi i se impune să filmeze subiecți în mișcare și să se deplaseze ea însăși. Dar ceea ce ne interesează aici este aspectul estetic al profunzimii cîmpului. Din acest punct de vedere, noțiunea depinde de mizanscenă. Numim *mizanscenă în profunzime* etajarea personajelor (și a obiectelor) pe mai multe planuri și regizarea cât mai mult posibil a jocului lor în funcție de o dominantă spațială longitudinală (axul optic al aparatului de filmat). Profunzimea cîmpului este cu atât mai mare cu cât *arierplanurile* și *prim-planul* sînt mai îndepărtate între ele și cu cât acesta din urmă este mai apropiat de obiectiv.

Profunzimea cîmpului are o importanță deosebită, pentru că implică o concepție asupra *mizanscenei* sau o concepție asupra *cinematografului*. Foarte mult timp, într-adevăr, *mizanscena de cinema* a fost concepută ca o *mizanscenă de teatru*

(numele, în mod supărător, i-a rămas același), adică spațiul dramatic avea în mod sensibil forma unei scene de teatru: personajele „jucău” în fața unui decor, așezate pe o linie perpendiculară cu axul optic al camerei de luat vederi și întoarse spre aceasta, adică spre spectator. Dimpotrivă, *mizanscena în profunzime* este construită în jurul axului optic al aparatului de filmat, într-un spațiu longitudinal în care personajele evoluează liber: interesul cu totul deosebit al acestui gen de realizare provine mai cu seamă din faptul că *gros-planul* se îmbină în mod îndrăzneț cu *planul general*, adăugînd astfel prezenței lumii și ambianței lucrurilor acuitatea lui de analiză și puterea lui de șoc psihologic, în cadre de o rară intensitate estetică și omenească. Dacă mai e nevoie să justificăm importanța profunzimii cîmpului, ar fi de ajuns să remarcăm că ea corespunde *vocației dinamice și exploratoare a privirii omenești* care se fixează și sondează într-o direcție precisă (din cauza îngustimii cîmpului său de claritate) și la distanțe foarte diferite (din cauza puterii sale de acomodare). La teatru, parcurgem scena cu privirile pentru a căuta centrul nostru de interes: camera de luat vederi, dimpotrivă, aruncă lumini de proiector în profunzimea lumii și a lucrurilor.

Nu vom obosi să insistăm asupra acestui important aspect al activității creatoare a filmului. *Profunzimea cîmpului* a dat naștere unei literaturi bogate, începînd de prin anul 1945, epocă în care a intrat în vocabularul amatorilor de cinema. A ajuns efectiv la modă de cînd filmele lui Orson Welles au convins publicul neinformați că el era acela care o inventase. Or, este de ajuns să vezi filmele din 1910 pentru a găsi în ele o uimitoare profunzime a cîmpului: mă gîndesc la unele filme franceze ale epocii, dar mai ales la acel plan (deja citat) din *Mușchetarii din Pig Alley* de Griffith, în care unul dintre personaje înaintează către camera de luat vederi, în timp ce imaginea figuranților din *arierplan* rămîne absolut clară. Ceea ce face ca profunzimea cîmpului să nu fi avut pe atunci (în afară, poate, de acest exemplu) o valoare expresivă deosebită este faptul că ea era necunoscută — deoarece mizanscena era încă teatrală — și, fără îndoială, și pentru că

nu era naturală, din motive tehnice, pe care George Sadoul le-a expus recent: „Un obiectiv cu câmp profund este acela care permite să se obțină, ca și în vederea cu un singur ochi, o claritate egală pentru obiectele îndepărtate și pentru cele apropiate. Louis Lumière folosea un astfel de obiectiv în 1895 la celebra « Intrare a unui tren în gară » unde se vedea locomotiva apărând la orizont, crescând, năpustindu-se asupra spectatorilor. Timp de treizeci de ani, aceste obiective au fost cele mai răspândite. După 1925, folosirea peliculelor pancromatice, pe atunci puțin sensibile, a obligat la abandonarea lor pentru obiective mai luminoase; iar acestea, când fotografiau prim-planuri, înecau detaliile ceva mai îndepărtate într-o ceață neclară. În aceste inconveniente, s-au găsit mii de avantaje tehnice. Obiectivele cu câmp profund ar fi putut fi din nou utilizate când s-a îmbunătățit sensibilitatea peliculei. Dar erau demodate, și excelența școală a operatorilor francezi nu le-a dat importanță. Pentru unii tehnicieni a fost, deci, o « revelație » când s-a prezentat în Franța « Cetățeanul Kane », ¹ Așadar, niște necesități tehnice precise au fost, poate, pe lângă alte cauze, unul dintre motivele apariției a ceea ce s-a numit „estetica montajului“, care a dus, între alte efecte, la fragmentarea maximă a universului filmic; spațiul dramatic era împărțit într-un mare număr de planuri, rolul de analiză al aparatului de filmat fiind împins la cel mai înalt nivel: spațiul era foarte exact „temporalizat“ prin decupaj, continuitatea fiind înlocuită prin continuitate ². Am menționat, mai sus, alte motivări ale acestui fenomen: urmare absenței elementului sonor, realizatorul era obligat să introducă fără încetare planuri explicative; pe de altă parte, am văzut că un montaj rapid, impresionist, poate căpăta o plenitudine sugestivă pe care imaginea singură, lipsită de sunet, nu este capabilă s-o ofere. Odată cu apariția filmului vorbit, regizorii au putut dispune de contrapunctul sonor care sporea mijloacele descriptive aflate la dispoziția lor și aceasta le-a permis să folosească montajul numai pentru nevoile povestirii și să conceapă o mizanscenă aerată și mai naturală.

¹ „La Nouvelle Critique“ nr. 1, dec. 1948.

² În vremea aceea, repartiția zonelor de neclaritate și a zonelor de claritate a imaginii corespundea adesea unui decupaj virtual: astfel, într-o conversație între două personaje, nu se recurgea la obișnuitul câmp-contracâmp, ci, amândouă personajele fiind filmate în profunzime și fără schimbare de plan, se puneau accentul alternativ pe unul (în prim plan) și pe altul (în planul secund): *Devuška s korobkoi* (Fata cu cutia de pălării).

Opera lui Renoir este deosebit de semnificativă în ceea ce privește nevoia de reintroducere a spațiului în mizanscenă: toate filmele sale abundă în mișcări de aparat menite să facă perceptibil spațiul dramatic și să definească relațiile spațiale; pe de altă parte, utilizarea profunzimii câmpului este magistrală începând cu *Boudu* (înșuruirea camerelor în apartamentul familiei Lestinguois). Regula jocului demonstrează cel mai bine acest simț al spațiului la Renoir și felul cum mișcările de aparat și profunzimea câmpului înlocuiesc, într-o anume măsură, decupajul clasic. Voi da două exemple: astfel, la începutul filmului, La Chesnaye, discutând cu Octave, i se adresează pe neașteptate Lisettei care se află în camera vecină: nu există o schimbare de plan, ci o traiectorie lungă va căuta răspunsul caméristei. În ceea ce privește profunzimea câmpului, ne amintim de scena în care, într-un culoar lung, îi vedem în prim-plan pe Jurieux și La Chesnaye stînd de vorbă, mai încolo pe Lisette care îi ascultă și, apărînd de departe (la cel puțin vreo treizeci de metri de aparatul de filmat), pe Octave care o cheamă în șoaptă pe Lisette și îi cere să se apropie; să reamintim că o atare scenă ar fi fost imposibilă pe vremea filmului mut, dar în afară de asta, putem presupune că, într-o mizanscenă mai puțin îndrăzneată, ar fi fost necesare cinci sau șase planuri pentru a arăta personajele, gesturile lor și a le preciza relațiile spațiale.

(Recurgerea la profunzimea câmpului permite într-adevăr o punere în scenă „sintetică“, în care mișcările în cadru tind să se substituie schimbării de plan și mișcării de aparat. Mi se pare util să reamintesc câteva exemple care scot în evidență aportul profunzimii câmpului. În primul rînd, prin imobilismul camerei de luat vederi și prin lungimea planurilor, pe de o parte, și prin faptul că personajele sînt inserate în decor, pe de altă parte, ea contribuie la crearea, în anumite împrejurări, a unei impresii deosebit de vii de sufocare, de întemnițare: rolul plafoanelor la Welles este, în această privință, foarte clar.

Îndeobște *profunzimea cîmpului* permite, repet, o *mizanscenă longitudinală*: personajele nu mai intră dinspre curte sau dinspre grădină, ci prin faţă sau prin spate şi evoluează în ax, apropiindu-se sau depărtându-se în fiecare moment, în funcţie de importanţa cuvintelor sau a comportamentului lor.

Această utilizare a profunzimii cîmpului permite efecte interesante din punct de vedere dramatic:

— *deplasarea unui corp în axul camerei de luat vederi*, de unde impresia de stagnare (goana marinărului către lumina de la capătul cheiului, în *Lungul drum spre casă*), sau de surpriză (haina pe care Kane i-o aruncă lui Leland înainte de a dansa cu *girls*-urile, în *Cetăţeanul Kane*);

— *simultaneitatea mai multor acţiuni*, ca în celebra scenă din *Cetăţeanul Kane*, unde tatăl şi mama, în prim-plan, semnează contractul, în timp ce în fund de tot îl vedem pe micul Kane jucindu-se în zăpadă;

— *intrarea în cîmpul vizual a unui personaj sau a unui obiect în gros-plan*, de unde o vie surpriză pentru spectator: în casa de reeducare din *Tagebuch einer Verlorenen* (*Jurnalul unei femei pierdute*), aparatul de filmat cadrează mai întîi un afiş pe care se poate citi cuvîntul „Verboten“ („Interzis“) repetat de mai multe ori: apoi, în prim-plan, apare craniul ras şi mutra de bandit a supraveghetorului ce se ridică de la biroul lui. Într-un fel şi mai plin de dramatism, iată, în *The Treasure of the Sierra Madre* (*Comoara din Sierra Madre*), apariţia bruscă în cadru, unde se află căutătorii de aur care încă nu şi-au dat seama de nimic, a picioarelor unui individ înarmat cu o *macheta* redutabilă; sau, în *Night and the City* (*Traficanţii nopţii*), un om care fuge este precedat de camera de luat vederi şi filmat în *travelling-înapoi*, în prim-plan pînă în momentul cînd o mină apare în cadru şi îl înşfacă brutal de git; sau, de asemenea, în *rotaţie*, un efect impresionant, localizat pe o stradă pustie în timpul bătăliei pentru Berlin în 1945: o femeie iese din-

tr-o brutărie cu o pline în mină şi aleargă spre aparat (imobil pe tot timpul filmării planului şi aşezat la nivelul solului) şi iese din cîmpul vizual în prim-plan către stînga; în acelaşi moment, un obuz şuiere şi explodează în imediata apropiere, iar pe ecranul rămas o clipă gol reapare în *gros-plan* mina inertă a femeii dînd drumul plinii care se rotogoleşte pe pămînt. Dar efectul mai poate fi însoţit şi de o mişcare reală a aparatului (cea dată ca exemplu din *Traficanţii nopţii* fiind virtuală): astfel, în *Beat the Devil* (*Goneşte diavolul*) un lung *travelling-înapoi* le părăseşte pe cele două persoane care îşi fac confidenţe şi vine să-l cadreze în *prim-plan* pe individul care le spionează;

— în fine, prezenţa în *amorsă*¹, în prim-plan a unui personaj se poate justifica prin faptul că scena este, ca să spunem așa, văzută prin ochii lui: în *N-a dansat decît o vară*, scena în care cei doi tineri se îndrăgostesc (băiatul cîntă acompaniindu-se la chitară) este arătată din unghiul de vedere al Sigridei, fata bătrînă (cu spatele în *prim-plan*), parcă paralizată de presimţirea dramei care va lua naştere din această dragoste „interzisă“.

Vedem, deci, conturîndu-se două direcţii contrare în utilizarea profunzimii cîmpului: în primul rînd, tendinţa de a încadra personajele în decor în *planuri fixe lungi* — în care imobilitatea aparatului de filmat pune în valoare drama psihologică — şi în al doilea rînd, tendinţa de a accentua etajarea planurilor în toată profunzimea cîmpului, cu scop dramatic şi fără ca prin aceasta să se elimine decupajul tradiţional. Este clar că, în primul caz, realizatorul e pîndit de un pericol: acela de a „face teatru“ din cauza unicităţii unghiului de vedere şi a lungimii planurilor (era să spun a „tablourilor“); nu va scăpa decît compensînd imobilismul camerei de luat vederi printr-o dinamizare a conţinutului cadrului — fie printr-o compoziţie îndrăzneată, fie printr-un

¹ Adică apărînd parţial, la o margine a ecranului.

unghi „anormal“ (de pildă, *contraplonjeul*), fie prin utilizarea unor structuri luminoase puternice și în contrast violent (scena sălii de proiecție din *Cetățeanul Kane*, deja citată) etc.

Astfel, celebra scenă a bucătăriei din *Măreția Ambersonilor*, care durează cinci minute fără nici o schimbare de planuri și conține numai un panoramic scurt ce modifică foarte ușor cadrul, nu „trece dincolo de ecran“ decît pentru că drama atinge aici o intensitate deosebită, dublată de o plexitate captivantă. Această utilizare a ceea ce se numește *plan-secvență* trebuie să fie justificată, fără îndoială, de o cerință estetică sau dramatică.

Pentru a evita riscul imobilismului și al monotoniei, este deci preferabil ca personajele să fie puse să joace în spațiu astfel încît să se creeze un fel de decupaj virtual, bazat nu pe schimbările de plan obișnuite, ci pe o variație a distanței relative a personajelor în raport cu camera de luat vederi, prin urmare schimbarea planului de perspectivă, la nevoie subliniată prin mișcări de aparat.

Astfel, libertatea absolută a lui Renoir, care la prima vedere ar fi putut părea puțin incurcată, vădește o dezinvoltură genială¹ care este în aceeași măsură unul dintre factorii puterii sale expresive. El a știut să utilizeze la maximum profunzimea cîmpului, fără a-și constrînge camera de luat vederi la imobilitate completă și fără să recurgă la planuri interminabile. Dealtfel, trebuie notat că, pînă și la Welles, scenele în care aparatul (și uneori chiar și personajele) sînt absolut imobile includ un decupaj virtual. Astfel, tentativa sinuciderii Susanei, în *Cetățeanul Kane*, este tratată într-un singur plan în care se vede, în *prim-plan* (sensul dublu al cuvîntului „plan“ este, hotărît lucru, foarte stînjenerator) paharul și fiola cu otravă,

¹ Mă refer la acel plan al sosirii invitaților la castel, în care un personaj traversează cîmpul vizual în *prim-plan* și „astupă“ literalmente ecranul timp de o fracțiune de secundă (*Regula jocului*).

în planul doi și, aproape imperceptibil în umbră, capul Susanei și, în fund, ușa de sub care se strecoară o diră de lumină și în care Kane va ciocăni în curînd. Trebuie să ne grăbim a nota importanța sunetului (gîfiiile Susanei, ciocăniturile lui Kane): Welles a realizat o remarcabilă mizanscenă a sunetului și s-ar putea spune că scena este „decupată“ între sunet și imagine, pentru că imaginea chipului descompus al tinerei femei și cea a lui Kane bătînd la ușa sînt înlocuite prin planuri sonore. Rămăs virtual, decupajul scenei putea fi, deci, următorul: plan general al camerei, gros-plan al chipului Susanei, gros-plan al fiolei cu otravă, plan general al camerei cu zgomot din *off* al primelor ciocănituri ale lui Kane, plan al lui Kane în exterior — bătînd la ușa etc. Toate aceste „planuri“ există în secvență, dar unele sînt strict sonore, și în loc să fi fost „decupate“ și montate în continuare, sînt simultane; este clar că, în pofida unicității unghiului de vedere, sînt la șapte poște depărtare de teatru; dar, înainte de toate, datorită mai mult bogăției dramatice deosebite a acestui „plan-sinteză“ decît profunzimii propriu-zise a cîmpului.

Cei mai frumoși ani ai vieții noastre oferă, de asemenea, exemplul unei mizanscene a *profunzimii cîmpului*. Ne amintim de sosirea lui Homer, marinarul infirm, la barul prietenului său Butch: Homer, în *arierplan*, intră și îl privește surîzînd pe Butch, care, în *prim-plan*, stă în fața pianului și nu l-a zărit încă pe noul venit; un client, așezat în planul doi, cu spatele la aparat, își ridică ochii spre marinar și se întoarce pentru a vedea cui se adresează surîsul acestuia. Este semnificativ că Wyler, într-o scenă unde profunzimea cîmpului este utilizată cu limpezime și inteligență, a simțit nevoia să străbată spațiul dramatic — în măsura în care acesta conține o relație spațială între indivizi — prin intermediul privirii clientului, gestul respectiv nefăcînd decît să înlocuiască un plan care, într-un decupaj „normal“,

ar fi arătat ce privea marinarul, adică pe Butch văzut de la intrarea în bar ¹.

În felul acesta, *profunzimea câmpului* a reintrodus în cinema, prin reacția împotriva *decupajului clasic*, reprezentarea *universului ca totalitate*: spațiul nu mai este fragmentat și temporalizat, ci ne este redat în blocuri masive și, ca și în fața realității exterioare, avem de extras *structurile relaționale* (dintre personaje) și *secvențele cauzale* (de evenimente). Trebuie oare să ne bucurăm de această diminuare a rolului *decupajului* (deci și al *montajului*) și să afirmăm, împreună cu André Bazin, că decupajul clasic „nu lasă nici o libertate spectatorului în raport cu evenimentul” și că „împune implicit ca o anumită realitate într-un anumit moment să aibă un sens, și numai unul, în raport cu evenimentul dat”? „De fapt — continuă Bazin — când sînt antrenat într-o acțiune, atenția, dirijată de intențiile mele, procedează, de asemenea, la elaborarea unui soi de decupaj virtual, în care obiectul își pierde efectiv pentru mine unele dintre aspecte, pentru a deveni semn sau unealtă... Or, decupajul clasic suprimă total acest fel de libertate reciprocă a noastră înșine și a obiectului...” ² Mi se pare absolut necesar să subliniez că această libertate pe care ne-o redă profunzimea câmpului este destul de utopică, deoarece experiența dovedește, așa cum am văzut, că, în majoritatea cazurilor, *mizanscena în profunzime* ne împune un decupaj virtual ce funcționează în spațiul cadrului sau chiar în timpul scenei și care ne captează atenția. Dealtfel, presupunînd că ar putea exista, o atare libertate ar fi în contradicție cu însăși noțiunea de operă de artă. Pentru că ceea ce apare pe ecran nu este, desigur, realitate, ci o imagine a realității, viziunea personală și subiectivă a realizatorului, deci o *realitate estetică*. În comparație cu această

realitate de ordin secund, libertatea noastră continuă să existe, dar pe un alt plan: nu mai este nevoie să emitem judecăți asupra faptelor, ci judecăți de valoare; atunci problema constă în a ști dacă această realitate secundă există *din punct de vedere estetic*: dacă o respingem, înseamnă că realizatorul a eșuat în tentativa de a ne impune viziunea sa despre lume.

Un progres tehnic recent oferă realizatorilor un mijloc de expresie practic și în același timp viguros: este vorba de „obiectivele cu focala variabilă” (*zoom*, *pancinor*), care permit să se realizeze așa-numitele *travlinguri optice*. Aceste *travlinguri* sînt pur virtuale, nefiind însoțite de o deplasare a aparatului de filmat și, cum nu se execută decît în axul aparatului, ni se pare logic să le studiem în cadrul profunzimii câmpului.

Dînd realizatorului o libertate practic nelimitată, aceste *travlinguri optice* permit efecte senzaționale, absolut de nerealizat în alt mod. De exemplu, în *Les Etoiles de midi* (Stele la amiază), ni se arată în prim plan un alpinist agățat de un perete stîncos, apoi un fulgător *travling-înapoi* ne redă ansamblul peisajului: omul, insectă minusculă și fragilă, se cațără pe formidabilul pisc ascuțit al lui Grand Capucin, în Alpi. Focala variabilă permite, așadar, să se îmbine (între anumite limite) avantajele focalei scurte (cîmp mare, profunzime mare) și cele ale teleobiectivului (cîmp îngust, dar mărire puternică): realizatorul nu mai este ținut la pămînt sau limitat la posibilitățile unei macarale, ci poate merge să caute, aproape instantaneu, într-un plan general, cutare detaliu pe care dorește să-l înfățișeze în gros-plan pe ecran.

Interesul de ordin spectacular al procedurii este, deci, limpede; profitul estetic nu este nici el mai mic. În timpul unui *travling optic* (să presupunem un *travling-înainte*), spre deosebire de ceea ce se petrece într-un *travling obișnuit*, spectatorul nu are impresia că parcurge împreună cu aparatul de filmat un spațiu solid și nedeformabil, ci i se pare că vede acest spațiu comprimîndu-se (prin contopirea planurilor unele în altele) și devenind astfel mai dens: variația focală modifică, într-adevăr, poziția relativă a planurilor spațiale între ele. Focala variabilă cumulează deci, avantajele estetice ale focalei scurte (profunzime mare, ce permite gros-planuri de mari proporții, într-un cîmp vizual prezentînd claritate deplină) și pe acelea ale focalei lungi (aplatizarea planurilor îndepărtate, care dă imaginii o intensitate dramatică și

¹ A se vedea, asupra acestei probleme, foarte importantul articol al lui André Bazin, în „Revue du Cinéma”, numerele 10 și 11 (febr. — martie 1948).

² Orson Welles, pp. 57—58.

plastică absolut inegalabilă). În plus, datorită vitezei și brutalității de care este apt, *traclingul optic* are o valoare considerabilă de șoc psihologic.

Redescoperirea posibilităților expresive ale profunzimii câmpului și utilizarea ei conștientă marchează o etapă importantă a evoluției cinematografului. Condiționată în parte de descoperiri tehnice (introducerea sunetului, pelicule sensibile, obiective cu câmp total și cu focală variabilă), ea reprezintă, pe plan estetic, ultimul efort al cinematografului pentru a se debarasa de influența teatrului și se caracterizează prin reintroducerea *spațiului*, și deci a *timpului* (vom reveni asupra acestuia), în mizanscenă. În această calitate, asimilarea *profunzimii câmpului* a marcat, poate, pentru cinematograful contemporan, curcirea definitivă a *autonomiei* sale.

DIALOGURILE

În mod logic, *dialogurile* (și formele lor anexe: *monologul* și *comentariul*) ar fi trebuit să-și găsească locul în capitolul consacrat *elementelor filmice non-specifice*. Totuși, studiul lor înaintea celui al fenomenelor sonore ar fi fost incomod, deoarece presupune anumite concluzii ce reies din capitolul VII.

Să precizăm imediat, dealtfel, că dacă *dialogurile* nu sînt un mijloc de expresie propriu cinematografului, ele nu sînt, totuși, în mai mică măsură, un mijloc de expresie fundamental. Într-adevăr, am greși dacă, sub impulsul unei nostalgii de nevindecată a filmului mut, am considerăm *dialogurile* drept un procedeu parazitar și neglijabil al povestirii. Am denunțat deja caracterul fals și absurd al argumentului care pretinde că, devenind vorbitor, cinematograful a încetat să mai fie un limbaj universal; am arătat că majoritatea filmelor mute era ticsită de inserturi a căror vorbărie întrerupea fără încetare continuitatea imaginilor. Devenind sonore, *dialogurile* au ridicat probleme tehnice cu privire la traducerea simultană, subtitlurile oferind însă soluția cea mai puțin nefericită. Dar, repet, în cinematograful vorbitor, rolul cuvintului ca element al realității și ca factor realist este normal și indiscutabil. Rămîne să încercăm a determina care trebuie să fie acest rol.

Din punctul de vedere al importanței, dialogul nu poate fi pus pe același plan cu montajul, care este elementul cel mai specific al limbajului filmic; cuvântul este, într-adevăr, un factor constitutiv al imaginii (factor privilegiat, desigur, datorită importanței rolului său semnificativ) și, în această calitate, este subordonat decupajului, la fel ca și celelalte zgomote¹ și ca muzica. Asemenea acesteia din urmă, cuvântul scapă, totuși, într-o oarecare măsură, decupajului, pentru că el servește, în secundar, la legarea planurilor între ele, creînd o continuitate sonoră. Ca element al imaginii, care în general este realistă, dialogul trebuie să fie, în principiu, utilizat în mod realist, prin urmare conform realității: să însoțească în chip firesc mișcarea buzelor unui personaj. Acesta este și cazul general, cu toate că există numeroase și interesante excepții, asupra cărora voi reveni mai pe larg în capitoul următor.

Vocația realistă a cuvântului este condiționată de faptul că el rămîne un *element de identificare a personajelor*, ca și costumul, culoarea pielii sau atitudinea generală — și totodată un element de exotism; există, astfel, o potrivire necesară între ceea ce spune un personaj, felul cum o spune — și situația lui socială și istorică. Deoarece *cuvântul reprezintă un sens, dar și o tonalitate omenească* — și din acest motiv dublajul devine, sub raport artistic, o monstruozitate: lui Renoir îi plăcea să spună că aceia care se fac vinovați de acest lucru, dacă ar fi trăit în Evul Mediu, ar fi fost arși pe rug, pentru că au dat unui corp o voce care nu-i aparține. S-a văzut clar în legătură cu versiunile dublate la *Rocco și frații săi* sau la *Aventura*: este

¹ „Vocea este un «zgomot» care se amestecă printre celelalte zgomote”, spune Antonioni.

mai puțin catastrofal să dublezi actori francezi în italiană decît invers, să-i răpești dialogului, prin dublaj, culoarea națională specifică; în această privință, nimic nu este mai lamentabil decît dublajul filmelor italiene, care slăbește ritmul acela rapid și tonalitatea melodioasă ce constituie farmecul limbii lui Dante, fără să mai vorbim de incompatibilitatea între mimica gestuală italiană și, de pildă, cuvintele franțuzești. Respectul pentru limba națională este un semn de onestitate elementară și în același timp o dovadă de inteligență dramatică; faptul că personajele vorbesc limba lor maternă mărește, într-adevăr, considerabil credibilitatea poveștii și potențează scene marcate de un simbolism emoționant (refugiații din *Die letzte Chance* — *Ultima șansă* cîntînd în cor „Frère Jacques” — „Frate Jacques”, fiecare în limba sa), sau de o ironie crudă: în *Kak zakalialas stali* (*Așa s-a călit oțelul*), un ofițer german le adresează feroviarilor ruși, care refuză să lucreze, un mic discurs în nemțește, de unde răzbat cuvintele „Kultur” și „Zivilisation”; apoi Blanc, ofițerul însoțitor, invitat să traducă, se mulțumește să arunce pe un ton amenințător: „Trebuie să munciți, altfel veți fi împușcați!” Dualitatea limbilor i-a oferit și lui Pudovkin prilejul unui joc de scenă foarte dramatic în *Dezertorul*: în clipa cînd muncitorul german, sosit în vizită în U.R.S.S. în 1933, le mărturisește camarazilor săi ruși că se consideră un dezertor pentru că a socotit preferabil să rămînă în această țară decît să se întoarcă în Germania ca să lupte împotriva lui Hitler, rușii încep să aplaude pe rupte niște cuvinte pe care nu le înțeleg, apoi devin încetul cu încetul tăcuți, văzînd emoția și tulburarea vorbitorului. Un efect asemănător se întîlnește în *Al treilea om*, cînd prietenul lui Harry Lime și tînăra austriacă sosesc în fața imobilului unde a fost asasinat portarul pe care voiau să-l întîlnească: un copil începe să repete „Mörder” (ucigaș) arătîndu-l pe american; acesta nu înțelege, dar se simte cum crește curiozitatea bănuitoare a mulțimii și, în

același timp, îngrijorarea tinerei femei, iar cei doi vor fi obligați să fugă.

Renoir în *La Grande Illusion* (Iluzia cea mare), René Clément în *Luptătorii din umbră* (în special într-un joc de scenă ce reamintește pe acela din *Așa s-a călit oțelul* pe care l-am descris) și *Blestemații*, Melville în *Le Silence de la mer* (*Tăcerea mării*), Autant-Lara în *Străbătând Parisul* și *Pădurea îndrăgostiților*, Dewever în *Les Honneurs de la guerre* (*Onorurile războiului*) n-au ezitat să-i pună pe germani să vorbească în limba lor maternă și această onestitate simplă dă filmelor lor un ton de autenticitate de neînlocuit. În zorii filmului vorbitor, în *Allo Berlin? Ici Paris* (*Alo Berlin? Aici Parisul*), Duvivier putuse evita în parte dublajul din limba germană, făcând să se desfășoare în paralel două acțiuni identice care în felul acesta se explică una (la Berlin), pe cealaltă (la Paris). Necunoașterea reciprocă de către protagoniști a limbilor a servit chiar ca argument dramatic în *El Torero*.

Pericolul principal care îi pindește pe realizatori în privința dialogului este de a face să prevaleze explicația verbală asupra expresiei vizuale: vreau să spun că orice povestire strict verbală ar trebui să nu-și găsească în cinematograful decît un loc minim, pentru că numai imaginea poate prezenta singură evenimentele, dar mai ales pentru că, prin mijloacele pe care le are la dispoziție (*metafora și simbolul în special, dar și mișcările de aparat, unghiurile de filmare, cadrajele, zgomotele*), filmul poate semnifica fără a trebui să vorbească, adică poate transpune sensul din planul limbajului verbal în acela al expresiei plastice.

Este clar, deci, că, de cele mai multe ori, cuvîntul trebuie să se abțină a juca rolul unei simple parafraze a imaginii (regăsim aici un principiu care este valabil și pentru muzică). Și, ceea ce este și mai important, realizatorul poate miza pe dualitatea posibilă dintre cuvînte și conținutul faptic al imaginii; poate face să reiasă din această confruntare (în contrapunct sau în contrast)

efecte simbolice foarte bogate din punctul de vedere al limbajului.

Astfel, poate exista o dualitate între cuvînt și expresia de pe chipul celui care vorbește; în acest caz, contrapunctul este normal și nu mai trebuie insistat asupra lui, dar contrastul este cel mai interesant: în *Urmasul lui Genghis-han*, ofițerii englezi, ca să le înșele pe gazdele lor mongole, se prefac că surd, în timp ce discută despre atacul neașteptat al partizanilor sovietici; ademenitorul din *Lungul drum spre casă* — dat de gol de țipetele pe care le scoate papagalul marinărului îmbătat de el pentru a fi predat unui căpitan în căutare de echipaj — se străduiește să cînte vesel, în timp ce pe chip i se reflectă groaza care îl paralizează. Punerea în paralel a cuvîntului și a gestului poate provoca un efect de contrapunct (junele-prim din *Le Silence est d'or* — *Tăcerea e de aur* își însoțește povestea despre decepția în dragoste prin lovituri date cu ciocanul într-un element al decorului), sau de contrast (în *Urmasul lui Genghis-han*, un ofițer englez sugerează să se adauge termenul de „libertate” la declarația pe care comandantul britanic își propune s-o facă în numele „descendentului lui Genghis-han” și, în timp ce vorbește, își agită revolverul; în *Bănuiala*, unchiul Charlie îi declară nepoatei că toate păcatele comise de el nu sînt decît fleacuri, în timp ce răsucește între degete o bucată de hirtie, cu gesturi de asasin). Un contrapunct cuvînt-obiect apare în *Frînghia*, unde bătăile din ce în ce mai rapide ale unui metronom însoțesc creșterea panicii pe care i-o provoacă unuia dintre asasini întrebările insidioase ale profesorului; un contrast cuvînt-obiect întîlnim în *Noaptea amintirilor*, cînd dresorul de cîini încearcă să-l înduioșeze pe François, povestindu-i că a crescut la orfelinat, în timp ce alături de el un sifon „plînge” lacrimi de apă gazoasă. Între cuvînt și muzica-zgomot poate exista un contrapunct (a se vedea exemplul deja citat din *Roma oraș deschis*, unde o arie de jazz răscolește durerea bărbatului care și-a pierdut iubita) sau un con-

trast (a se vedea exemplul, citat și el, al *Uverturii Egmont* care reduce la adevărata lor valoare minciunile derizorii ale colaboraționistului din *Porțile nopții*). În fine, am putea vedea un contrast al cuvintului cu el însuși în jocul de scenă din *Așa s-a călit oțelul* pe care l-am menționat. Pe de altă parte, am arătat cum cuvintul poate fi eludat în avantajul imaginii și vice-versa (*Sub acoperișurile Parisului*), dar vom nota, de asemenea, că vorbele se pot găsi pe un plan diferit față de cel al imaginii: de pildă, dialogurile în prim-plan sonor pe o imagine în care interlocutorii se găseseră în plan general, într-un avion (*Jet Pilot*), sau într-o mașină (*The Third Voice* — *A treia voce*) și întâlnim o utilizare sistematică a acestei răsturnări a perspectivei sonore în *La Pointe courte*, care pare să fi marcat un moment memorabil în acest domeniu. Și, bineînțeles, nu vom uita că vorbele și imaginile pot fi la timpuri diferite (*Hiroshima, dragostea mea*)¹.

Tehnica aceasta a contrapunctului și a contrastului se poate realiza și în *cîmp-contra-cîmp*, procedeu utilizat în mod curent în dialoguri, datorită posibilității pe care o oferă realizatorului de a-l arăta pe cel ce vorbește sau pe cel care ascultă; se pare că un individ ridicol și timid este interesant de observat cînd spune: „Te iubesc“, și vom prefera să vedem chipul unei femei urîte căreia i se face declarația; de regulă, vorbitorul sau ascultătorul vor fi arătați, deci, în funcție de conținutul dramatic al cuvintelor care poate fi mai important pentru primul ori pentru cel de-al doilea; există totdeauna libertatea de a arăta expresia chipului celui care vorbește

¹ Trebuie semnalat un efect foarte curios utilizat în *Silent dust* (*Pulberea tăcută*): un individ își povestește (voce off) trecutul și pe ecran vedem evenimentele pe care acesta le evocă: remarcăm însă foarte repede că imaginile nu corespund cu spusele personajului și înțelegem că acesta minte. A se vedea, de asemenea, unele contradicții între text și imagini în *La Vie en rose* (*Viața în roz*), *Domnul Ripois* și *Femeia intrigantă*.

sau efectul cuvintelor asupra celui care le primește ca pe o lovitură sau ofensă.

Vocea off (care vine de la o sursă exterioară cadrului) permite, astfel, efecte foarte interesante. În *Vacanța domnului Hulot*, vedem un vilegiatist în vîrstă urmărind îndelung cu privirea o fată tină și drăguță care se scaldă, în timp ce din afara cadrului, soția lui posacă îl strigă pe un ton din ce în ce mai exasperat. O situație cu mult mai încordată se află în *Fringhia*; aparatul o cadrează, într-un lung plan fix, pe femeia de serviciu — care debarasează lada (unde este adăpostit cadavrul) de lucrurile puse deasupra ei și aduce cărțile pe care intenționează să le așeze înăuntru — în timp ce, în afara cîmpului vizual, părinții victimei și asasinii vorbesc despre motivele posibile ale absenței acesteia și simțim cum crește îngrijorarea unora și spaima celorlalți.

În sfîrșit, comentariul subiectiv la persoana a treia sau la persoana întii (*monolog interior*) este folosit în mod curent¹. El determină eliberarea imaginilor de o parte a rolului lor figurativ și explicativ și îndeosebi exprimarea unor subtilități și nuanțe pe care imaginile singure nu sînt în stare să le traducă (a se vedea întregul cinematograf psihologic: Resnais, Kast, Astruc etc.).

Diferitele tipuri de dialoguri²

Se pot distinge, din punctul de vedere al naturii și calității limbajului pe care îl folosesc, mai multe tipuri de dialog:

¹ Va fi analizat pe larg în capitolul următor.

² Iată cum caracterizează André Malraux, în *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, diferitele tipuri de dialog cinematografic (în raport cu cele ale romanului și teatrului): „În roman, dialogul servește în primul rînd pentru a relata. [...] Cinematograful încearcă să se slujească pe cît se poate mai puțin de acest fel de dialog. [...] Apoi pentru

— *dialogurile teatrale*: sînt scrise strict ca pentru teatru și făcute spre a fi rostite în fața camerei de luat vederi, ca în fața fotoliilor de orchestră; reprezintă triumful intervenției autorului și al spiritului boulevardier, tipic francez, ilustrat de Marcel Pagnol, Sacha Guitry, Henri Jeanson, Pierre Laroche, Michel Audiard și mulți alții;

— *dialogurile literare*: elipsa, aluzia, demitenta *, tăcerea își află locul aici: *intervențiile autorului* abundă încă, dar supunerea necesară față de imagine este mai bine realizată; se întîlnesc, apoi, toate tendințele posibile, și ele tipic franțuzești: o frumoasă limbă literară (provenind din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea) și introdusă în cinematograful de Giraudoux (*La Duchesse de Langeais* — *Ducesa de Langeais*) și Cocteau (*Doamnele din Bois de Boulogne*); umorul aristocratic și prețiozitatea rafinată (la Alain Resnais, Pierre Kast și Chris Marker, de pildă); recitativul inspirat din teatrul liric (cele ale Margueritei Duras pentru *Hiroshima, dragostea mea* și cele ale lui Alain Robbe-Grillet pentru *Anul trecut la Marienbad*); în fine, poezia extravagantă și insolită al cărei exemplu ideal în tonalitățile cele mai diverse rămîne Prévert, focul de artificii verbal asumîndu-și deseori nuanțe delicate: o pretenție caricaturală de profunzime („Pictiez lucrurile care sînt în spatele lucrurilor” — *Suflete în ceață*), o logică pasională foarte emoționantă („Tu nu poți fi rău, pentru că te iubesc” — *Suflete în ceață*), o rezonanță poetică destul de neașteptată („O veți arunca înapoi în mare, steaua de mare” — *Remorchere*); un umor care frizează țicneala

caracterizarea personajelor. [...] Dar cinematograful, ca și teatrul, acordă dialogului de ton mai puțină importanță decît o face romanul, deoarece actorul este cel care ti dă personajului o existență fizică și chiar o parte din personalitatea lui. [...] În sfîrșit, mai există și dialogul esențial: cel al « scenei ». [...] Pe acest dialog [...] își bazează acum cinematograful o parte a forței lui.”

* Tentă de culoare situată între clar și întunecat (termen din limbajul pictorilor) — n.tr.

(„Ați spus: Bizar, bizar! — Am spus: Bizar, bizar? Ce bizar!”; în *Drôle de drame* — *Dramă nostimă*);

— *dialogurile „realiste”*, vreau să spun cotidiene, mai mult vorbite decît scrise și traducînd grija de exprimare în limba tuturor, cu naturalețe, simplitate și limpezime; rar se găsesc în cinematograful francez dialoguri bune, concepute în această optică: pot fi citate cele ale lui Charles Spaak și Roger Vailland; în străinătate, cinematograful englez dovedește mult realism în acest domeniu, ca și cinematograful american uneori.

În legătură cu stilul dialogurilor, trebuie să deschid aici o paranteză cu privire la timpul gramatical al acompaniamentului verbal al imaginilor. Există două timpuri privilegiate, *prezentul* și *imperfectul* indicativului. Prezentul (chiar, sau mai ales, cînd se aplică imaginilor din trecut) dă complexului text-imagine o intensitate dramatică excepțională, pentru că actualizează trecutul, așa cum o face și conștiința noastră: a fost admirabil folosit în *Hiroshima, dragostea mea* și, de curînd, în *Pămînt fără pline* și *Jurnalul unui preot de țară*. Imperfectul (timpul acțiunii pe cale de săvîrșire, deci al *duratei*) este un mesager expresiv al poeziei, visării, nostalgiei, tristeții.

Frumosul comentariu al lui Jean Cayrol la *Noapte și ceață* imbină magistral efectele proprii celor două timpuri: *imaginilor prezentului* (imagini în culori ale lagărului de concentrare astăzi părăsit), *imperfectul* le adaugă o meditație dureroasă asupra memoriei scurte a oamenilor și a naturii; *imaginilor trecutului* (scene de arhivă în alb-negru), *prezentul* le dă o violență sfișietoare, reactualizînd ororile naziste și spaima anilor de război.

Dialogurile au o mare importanță în cinema și cu toate că acelea „realiste” par a fi mai specifice cinematografice, nu putem defini deloc o regulă în această privință: totul este permis, aci ca și

în alte domenii ale limbajului filmic și se pare că un singur defect poate anula afirmația de mai sus: *a nu fi ne scama de situație*. Se poate afirma, totuși, că dialogul trebuie să cedeze întotdeauna în fața imaginii, căreia îi este numai unul dintre componente și trebuie să se ferească de pleonasm, în avantajul contrapunctului: cuvintul, ca și muzica, trebuie să-și urmeze propria linie.

Este oare adevărat, după cum spune Bresson, că „*filmul sonor a inventat mai ales tăcerea*”? Desigur, tăcerea a fost valorificată ca element dramatic și, desigur, gros-planul unui chip este infinit mai elocvent decât cele mai frumoase avânturi lirice.

Totuși, chiar admitând asta, nu trebuie să ne scandalizăm, în numele unei pretinse superiorități a filmului mut — pe care eu, unul, o socotesc total eronată — când se afirmă rolul însemnat pe care dialogurile îl dețin pe ecran: esențial este ca acestea să fie folosite în mod inteligent, adică între ele și imagine să existe o relație dialectică de punere în valoare. Și oare lucrul cel mai important nu este ca realizatorii să se fi eliberat definitiv de estetica filmului mut și în același timp de tirania teatrului filmat?

PROCEDEELE NARATIVE SECUNDARE

Alături de *montaj*, *mișcări de aparat* și *dialoguri*, mai există un mare număr de alte procedee narrative, adică jocuri de scenă și efecte vizuale și sonore al căror scop este de a face ca acțiunea să înainteze, aducând un element dramatic sau semnificând o atitudine sau un mod de gândire al personajelor. Aceste procedee sînt, fără îndoială, mai puțin importante, mai puțin fundamentale decât cele care au fost studiate mai înainte, dar nu sînt mai puțin specific cinematografice și, în această calitate, merită să ne rețină în mod deosebit atenția. Numărul și diversitatea lor făcînd dificilă o clasificare mai precisă, mă voi mărgini să le împart în două mari categorii.

Procedee obiective

Sînt denumite astfel pentru că utilizează „realist” elementele acțiunii, adică nu recurg la nici un mijloc de expresie care să prejudicieze verosimilitatea reprezentativă (din punct de vedere material sau psihologic) a imaginii sau a sunetului; în al doilea rînd, pentru că scopul lor nu este, înainte de toate, acela de a exprima gîndirea unui individ, ci de a face să progreseze povestirea: sînt deci mai curînd *procedee dramatice* decât psihologice.

Să deschidem mai întâi o paranteză pentru a spune câteva cuvinte în legătură cu *inserturile* (sau *subtitlurile* sau *cartoanele*) filmelor mute, care au constituit, timp de treizeci de ani, cel mai important dintre aceste procedee secundare. Evident indispensabile, ele au oferit deseori o soluție facilă (ca și dialogurile astăzi) în măsura în care cei ce le folosesc sînt scutiți să mai caute mijloace de expresie originale.

Numeroși cîneaști valoroși au fost stinjenți de această necesitate și au încercat să o eludeze. De pildă, *Scherben* (*Cioburi*) de Lupu Pick are un singur insert — fraza „Sînt un ucigaș” pe care o aruncă, în fața călătorilor dintr-un tren, acarul care îl omorise pe seducătorul fiicei lui. Cînd a realizat *Patimile Ioanei d'Arc*, în perioada ultimă a filmului mut, Dreyer a fost teribil de stinjenit de imposibilitatea de a folosi sonorul, pentru a evita cartoanele care risipesc fără încetare magia chipurilor. Totuși el a știut să dea acestor cartoane o calitate emoționantă, pe care Léon Moussinac n-a ezitat s-o alături calității plastice a imaginilor.

Intr-adevăr, mulți realizatori s-au îngrijit ca inserturile să joace un rol liric (Griffith, Gance), ori epic (Vertov, Eisenstein), sau un rol figurativ dramatic, grație unor elemente grafice: astfel cuvîntul „Fraților” este scris din ce în ce mai mare cînd escadra trece prin fața cuirasatului victorios „Potiomkin” — iar în *Aurora*, fraza „N-am putea s-o înecăm?” pare să se cufunde în partea de jos a ecranului, ca și viitorul cadavru al tinerei pe care o vizează această intenție criminală.

Există o tentativă de integrare vizuală și dramatică în film a inserturilor — la fel ca în cazul genericului de astăzi, care este din ce în ce mai des așezat după o secvență introductivă și suprainpresionat direct pe imaginile acțiunii.

Să notăm, de altfel, că principiul inserturilor a supraviețuit pînă în zilele noastre: acestea servesc pentru a indica — la începutul unui film sau al unei secvențe — data și locul acțiunii;

în altă ordine de idei, Autant-Lara a așezat cite un *motto* din Stendhal în fața fiecăreia dintre secvențele din *Roșu și Negru*.

Se întîmplă, de asemenea, ca unele cuvinte să fie suprainpresionate pe imagine (în *Das Kabinett des Doktor Caligari* — *Cabinetul doctorului Caligari*, cuvintele „Tu trebuie să devii Caligari” exprimă gîndul proprietarului diabolic al somnambulului Cesare), ori să fie literalmente „puse în scenă”: de pildă, în *Die Frau im Mond* (*Femeia în lună*), cînd un om găsește aur într-o peșteră, cuvîntul „Gold” apare în suprainpresiune, aluneacă din perete în perete și crește venind spre aparat.

Alt procedeu frecvent: a arăta titluri de ziare ori pagini de cărți, al căror text anunță, comentează sau înlocuiește (*elipsă*) conținutul acțiunii vizuale — sau, de asemenea, pagini de jurnal intim redactate de eroul acțiunii. Astfel, Sacha Guitry apare în *Le Roman d'un tricheur* (*Romanul unui trișor*) redactîndu-și memoriile, și la începutul fiecărei secvențe a filmului putem citi primele rînduri scrise de el înainte ca relatarea întîmplărilor să continue cu „*voce din off*”; mai aproape de timpurile noastre, *Simfonia pastorală* și *Jurnalul unui preot de țară* utilizează, ca legătură între scene și ca leitmotiv temporal, un jurnal scris sub ochii noștri; dar, într-un mod mai original, în filmul lui Pabst, *Jurnalul unei femei pierdute*, deține un rol important în acțiune, aducînd în fața unui consiliu de familie scandalizat dovada seducerii sărmaneii fete de către un ușuratic laborant de farmacie.

Foarte obișnuit este, de asemenea, procedeu care constă în a arăta pe ecran sau a da citire scrisorii sau biletului pe care îl primește un personaj: pretextele invocate pentru a justifica această lectură sînt dintre cele mai diverse (și uneori dintre cele mai pitorești), la fel ca și imprevizările în care se face lectura: în *Măreția Ambersonilor*, Eugene recitește în minte (*voce*

din off) scrisoarea pe care a scris-o pentru Isabelle, apoi un *fond* înlăntuit o arată pe Isabelle citind scrisoarea, în timp ce din off auzim mereu vocea lui Eugene.

Dar citirea unei scrisori poate juca un rol direct în acțiune: în *Comoara din Sierra Madre*, trei căutători de aur află adevărata identitate a intrusului care voia să li se alăture, în urma lecturii unei scrisori găsite asupra cadavrului său; tot astfel, marinarii din *Lungul drum spre casă* află că omul pe care îl socoteau spion este, în realitate, un ofițer degradat, după ce citesc scrisorile pe care acesta le primea de la soție.

Vocea din off joacă un rol considerabil în cinema. Ea poate fi utilizată la persoana a treia, dacă povestitorul nu participă el însuși la acțiune (*Cărări întunecoase*, *Măreția Ambersonilor*, de exemplu, și toate documentarele), sau la persoana întâi, când comentatorul este un personaj al acțiunii (*Romanul unui trișor*¹, *Tăcerea mării*, *Jurnalul unui preot de țară*, *Hiroshima*, *dragostea mea* etc.). Procedul poate interveni în situații dintre cele mai neașteptate: în *Double Indemnity* (*Dublă asigurare*), funcționarul asasin de la societatea de asigurări este cel care-și povestește istoria, în timp ce în *Bulevardul Crepusculului* expunerea este făcută de ziaristul pe care poliția îl va găsi mort în piscina fostei vedete. În sfârșit, trebuie să semnalăm și cazul destul de rar în care se exteriorizează monologul interior al unui individ pentru o mai bună înțelegere a acțiunii: cu toate că aceste cuvinte sînt pronunțate în film de un personaj din acțiune, nu le putem asimila dialogului obișnuit; găsim un astfel de exemplu în *Comoara din Sierra Madre*, când Dobbs, cu mintea tulburată de căldura toridă a deșertului, își exprimă, într-un monolog solitar, teama de a se vedea jefuit de tovarășii

¹ În *Romanul unui trișor*, se utilizează pentru prima dată în mod sistematic (de la un capăt la altul al filmului) comentariul din off la persoana întâi.

săi: acest gînd spus cu voce tare, justificat printr-un element al situației, nu alunecă prea mult în neverosimil.

Procedee subiective

Sînt numite astfel pentru că urmăresc să materializeze pe ecran gîndirea unui personaj și în același timp pentru că o fac prejudiciind exactitatea realistă și verosimilitatea reprezentativă a imaginii sau a sunetului: pe scurt, recurgînd la un arsenal de procedee care exprimă, mai mult sau mai puțin simbolic, lumea interioară a personajelor.

Să revenim mai întîi la vocea din off, folosită de data aceasta în mod subiectiv, fiind analogă așa-numitei utilizări subiective a camerei de luat vederi: se aude monologul interior al unui personaj care apare pe ecran, fără ca buzele personajului să se miște. Procedul datează practic de la originile sonorului. Încă din 1930, Buñuel și Hitchcock i-au descoperit simultan utilizarea. În *Vîrsta de aur*, în timp ce Lya Lys și Gaston Modot se îmbrățișează în tăcere, auzim dialogul lor de îndrăgostiți și celebra frază: „Ce fericire că ne-am ucis copiii!” În *Crima*, pe un lung *grosplan* al lui Herbert Marshall, văzut în oglindă pe cînd se rade, se suprapune din off vocea lui care dezbate probleme de conștiință.

Procedul determină un efect deosebit de puternic cînd este utilizat cu sobrietate și inteligență; cităm cîteva exemple reușite: *Bănuiala* (asasinul Charlie, închis în cameră și supravegheat de doi polițiști, își spune în sinea lui: „Voi nu știți nimic”), *Scurtă întîlnire* (de fiecare dată cînd încep retrospectiile Laurei), *Hamlet* (celebrul monolog „To be or not to be”), *Nu pune mîna pe gologani* (cînd Gabin se întreabă dacă își va sacrifica propria siguranță pentru a-și salva prietenul) și, la modul comic, *Phfft* (strîmbăturile caraghioase pe care le face Judy Holliday în timp ce-și pune întrebări).

Regăsim aici o altă aplicare a legii *verosimilității psihologice*, definite în capitolul VIII: *gros-planul* ne-a obișnuit cu o astfel de putere de pătrundere în intimitatea gândirii personajelor de cinema, încît ni se pare absolut verosimil să auzim gândurile unui individ pe care-l vedem absorbit într-o meditație mută. Astfel, și aici, un procedeu realmente „non-realist” pare natural îndată ce se justifică din punct de vedere psihologic.

Recurgerea la *vocea din off* riscă să devină o soluție facilă dacă imaginile se mărginesc a fi o ilustrare vizuală a comentariului; dar, în limite rezonabile, ea creează filmului o *dimensiune psihologică* reală, dîndu-i realizatorului posibilitatea de a face cunoscute gândurile cele mai intime și cele mai subtile ale personajelor sale, fără a risca să ajungă la o exprimare neverosimilă, și de a prezenta frămîntări ale conștiinței imposibil de redat altfel decît prin cuvînt, evitîndu-se pericolul unei întoarceri la estetica filmului mut.

Nu vom reveni aici asupra procedeelor de expresie studiate mai înainte — acelea care se bazează pe ritmul montajului, pe mișcările expresive de aparat și pe dialoguri.

Procedeele subiective (care sînt mai curînd de natură *psihologică*) pot fi reduse, *grosso modo*, la trei tipuri principale:

1) introducerea unui *plan* sau a unei *secvențe* care nu aparțin în mod direct acțiunii prezente și care înfățișează conținutul gândirii unui personaj (amintire, halucinație, imaginație etc); acest efect ține de *montaj*, dar din punctul de vedere al *conținutului* și nu al *ritmului*;

2) apariția în imagine a unui element reprezentat în mod realist, dar care nu există decît în gândirea personajului;

3) modificarea aparenței normale a ființelor, lucrurilor sau decorului, sub efectul unei tulburări de ordin psihologic sau fizic a personajului.

Se observă că procedeele 1 și 2 se referă la expresia gândirii, în timp ce procedeul 3 descrie

un *comportament* mental, o atitudine psihică internă.

Trucajele tehnice utilizate sînt următoarele: neclaritatea imaginii (*flou*, *Unschärf*), *raff-ul* panoramic, încetinirea (*ralenti*), accelerarea, inversarea sau oprirea mișcării, supraimpresiunea vizuală sau sonoră¹, distorsiunea imaginii sau a sunetului, introducerea, transformarea sau dispariția culorii, modificarea iluminatului înconjurător, desenul animat²; procedeele introductive propriu-zise sînt: tăietura la fotogramă, *fondul*-ul înlăntuit, închiderea în întunecare, *travlingul*-înainte.

Toate aceste procedee pot fi folosite în mod „realist” (sau „subiectiv”) — cînd camera de luat vederi adoptă unghiul de vedere al personajului și cînd vedem pe ecran ceea ce acesta în principiu trebuie să perceapă ori să resimtă — sau în mod „non-realist” (sau „obiectiv”), dacă personajul apare el însuși în cadrul care îi materializează gândirea; atunci unghiul de vedere al aparatului este chiar acela al spectatorului, care îl are sub ochi, în același timp, pe erou și obiectul, sau efectul psihic actual al acestuia; o asemenea îndrăzneală în exprimare este extrem de intere-

¹ *Supraimpresiunea* — astăzi demodată — care exprimă (am văzut la pag. 130) o întrepătrundere perceptivă, a dat naștere unor remarcabile efecte *psihologice* (exprimarea visului, a halucinației — a se vedea mai jos) și *simbolice* (suprapusă pe imaginea a doi îndrăgostiți, marea semnifică plenitudinea pasiunilor: *Coeur fidèle* — *Inimă credincioasă*). De curînd s-a putut vedea, la finalul filmului *The Wrong Man* (*Luat drept altul*), un efect foarte frumos, în care supraimpresiunea era utilizată intructiv în sensul ei propriu; pe chipul în *gros-plan* al protagonistului acuzat pe nedrept, apare în supraimpresiune adevăratul vinovat, care se apropie de camera de luat vederi, venind din fundul ecranului, pînă ce figura i se confundă cu aceea a inocentului; astfel este exprimată cu vigoare tema specific hitchcockiană a transferului de identitate.

² Și chiar fragmente de peliculă *negativă*, cu rol de ciudățenie onirică: *Le Brasier ardent* (*Jarul încins*), *Nosferatu*, *Orfeu*.

santă și eu o numesc „non-realistă“, datorită existenței unui plan dublu al realității în care se plasează conținutul unui astfel de cadru: într-adevăr, percepem în mod direct personajul și, la un al doilea nivel, dar simultan — ca percepție a propriei sale percepții — psihologia sau atitudinea lui psihică.

Să trecem acum în revistă un anumit număr de comportamente psihologice sau psihice pe care cinematograful le-a putut vizualiza prin diferite mijloace.

Visul

Filmul *Fascinație* cuprinde frumoase secvențe de vis realizate după proiecte de Salvador Dalí: de pildă, în momentul cînd eroul scapă de obsesie, se văd patru uși fantomatice care se deschid succesiv; la rîndul lui, bolnavul din *După amurg vine noaptea* vede în vis ochi scoși, flăcări și șerpi; în *Al patruzeci și unulea*, sentinela visează (planuri intercalate) Ucraina natală. Într-o perspectivă de data aceasta non-realistă, *Ultimul dintre oameni* conține un vis în care se vede chipul deformat al portarului, supraimpresionat pe imaginea normală a ușii turnante a hotelului unde lucrează, iar în *Proșes o trioh milionah* (*Procesul celor trei milioane*), cînd un bărbat visează că hoții îi asaltează casa de bani, imaginea spargerii apare în supraimpresiune pe *gros-planul* chipului adormit; sînt foarte impresionante secvențele de coșmar existente în *Los Olvidados* (*Uitații*) și deopotrivă în *Et mourir de plaisir* (*Să mori de plăcere*): în acest din urmă film, culoarea face loc pe neașteptate unor secvențe în alb-negru, și universul visului parcă se goleşte de singe întocmai ca și eroina care a căzut pradă vampirului. Tînăra drăguță pe care Charlot o sărută în vis se transformă în mătură cînd acesta se trezește (*The Bank — Charlot la bancă*); o colhoznică visează (desen animat) că, după ce

a fost decorată, se plimbă la braț cu Stalin care îi duce copilul (*Krestiane — Țăranii*).

În fine, în *Vampir*, Dreyer a dat o stranie materializare (pornind de la o dedublare a personalității, obținută prin *supraimpresiune* — ne amintim că filmul *Körkarlen — Căruța fantomă* a utilizat mult acest procedeu) unui vis al eroului care se vede purtat într-un sicriu de către patru bărbați; după un fragment subiectiv, apariția „obiectivată“ dispăre atunci cînd dublura eroului se întoarce „în el“.

Visarea cu ochii deschiși

În *La Souriante Mme Beudet* (*Surtzătoarea doamnă Beudet*), eroina, frunzărind o revistă de modă, își inchipuie (*au ralenti*) un tenismen seducător, care îl alungă pe tiranicul ei soț; protagonistul din *Faits divers* (*Fapte diverse*) visează să-l omoare pe amantul soției sale: vedem cum crima imaginată se desfășoară *au ralenti*; tînărul soț din *Pălăria florentină* își inchipuie că militarul arțăgos sparge totul în apartamentul lui: vedem, *în ralanti*, cum zboară mobile pe fereastră, apoi, în ritm accelerat, altele ieșind singure în stradă; unul dintre personajele din *Dezertorul* se gîndește la sinucidere și îl vedem, în *ralanti* (*au ralenti*, adică *încetinirea mișcării* — n.tr.), cum se aruncă în apă.

Prizonier în Insula Diavolului, Dreyfus se gîndește la familia sa aflată departe: Zecca face să apară sub ochii proscrisului soția și copiii desperați, printre plantele verzi, pe un cer de carton presat (*L'Affaire Dreyfus — Afacerea Dreyfus*); Eve Francis, cîntăreață de cabaret, „stă pe gînduri printre colegele ei, într-o neclaritate impresionistă“¹, ca și cum unghiul său de vedere (ea privește „în gol“) ar fi fost transferat asupra

¹ Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, p. 159 (fotografie).

propriei imagini (*Eldorado*); silueta soției se suprapune în *gros-plan* pe chipul marinarului care își inchipuie că o vede înotînd sub apă (*Atalanta*); medicul nebun din filmul lui Wiene vede apărînd pe ziduri și pe cer inscripția: „Trebuie să devii Caligari”; Greta Garbo povestește drama la tribunal — un insert îi reproduce cuvintele: „Festrele erau deschise... Nu, cred că erau...” și atunci se vede cum ferestrele apartamentului se închid singure (*Le Baiser — Sărutul*); un spion își imaginează efectele bombei pe care o va amplasa și, într-o oglindă, îi apare imaginea unui cartier al Londrei în *fond* înlănțuit, apoi, cu un bubuit surd, aceasta se năruie și se estompează în neclaritate (*flou*): *Sabotage (Teroare / Sabotaj)*; în fața unui miliardar, Marilyn vede cum capul individului se transformă într-un diamant enorm (*Gentlemen prefer Blondes — Bărbații preferă blondele*); un scenarist îi propune colaboratorului său diferite variante ale aceleiași situații — secvențele evocate sînt arătate în cadraj înclinat (*La Fête à Henriette — Serbarea Henriettei*).

Un băiat stă la pian cu logodnica lui: este „în al nouălea cer” și îl vedem (desen animat) zburînd caraghios ca un îngerăș (*Türk — Circul de Alexandrov*); în *Poema o more (Poemul mării)*, găsim, de asemenea, diferite pasaje în desen animat, ca ilustrare a legendei comorii pe care băiatul de țăran o povestește fiului de general.

În ceea ce privește utilizarea culorii, am citat deja finalul magistral din *Ivan cel Groaznic*; în *Bonjour, tristesse (Bună ziua, tristețe)*, prezentul este tratat în alb-negru, cu tente verzui, în timp ce *flash-back*-urile sînt în culori.

Pe de altă parte, pe plan sonor, numeroase filme materializează ivirea în conștiința unui individ a unei amintiri sau a unui gînd printr-o *voce din off* ce repetă cuvinte deja auzite de el mai înainte, sau care exprimă ideea ce i-a venit în minte în clipa aceea: astfel, un cîntec din *off* comentează procesele de conștiință ale celor doi eroi a căror prietenie se află în contradicție cu

interesele lor personale (*Milionul*); plecat la vînătoare, Ramon „aude din nou” cuvintele Speranței care îi reproșează orbirea politică (*Sarea pămîntului*); Ioana d'Arc aude vocile care îi inspiră misiunea salvatoare (*Destine*); niște oameni își imaginează aplauzele care le-au salutat sau le vor saluta apariția pe scenă: *Crimă, La Fin du jour (Apus de glorie), Luci del varietà (Luminile varietelui), Comicos*, sau în ring (*Aerul Parisului*); feeria nocturnă și zgomo-toasă de pe Champs-Élysées încremenește într-un descrescendo sonor și imaginea devine o carte poștală pe care o contemplă unul dintre fugarii rățăciți în pădurea virgină (*Moartea în această grădină*).

În sfîrșit, am mai vorbit despre utilizarea unei teme muzicale pentru a se exprima gîndurile și obsesiile personajelor (cercetătorul maniac din *Omul în costum alb*, de exemplu, sau bețivul din *Vacanță pierdută*).

Amețeala

Exemplele sînt numeroase: amețeala unui automobilist lansat într-o cursă nebună este redată prin *flash*-uri, imagini neclare, *raff*-uri panoramice, *fond*-uri înlănțuite și distorsiuni ale imaginii (*L'Inhumaine — Inumana*); amețeala unui alpinist, prin imagini neclare distorsionate (*Premier de cordée — Primul la coardă*); iar emoția trapezistului — printr-o mulțime de ochi uriași care se învîrtesc și vertijul lui printr-o ceață luminoasă (*Variété*); ieșind în aer liber, după ce stătuse ascuns mai multe luni, un om este cuprins de amețeală, iar confuzia lui este redată prin *raff*-uri panoramice și prin umbre neclare care îi încețoșează propria imagine (*Fugarul*).

Beția este exprimată în mod asemănător: oamenii beți apar indistinct (*Eldorado*), un fel de ceață coboară pe ecran și imaginea personajului devine neclară, în timp ce vocea îi răsună

ea într-o catedrală (*Time without Pity — Tim-puri nemiloase*); un om, „mahmur“, vede tot cerul roșu și aude zgomotele mult mai puternice decât sînt ele în realitate (*Femeia intrigantă*).

La fel și în legătură cu *zăpăceala* (un personaj roșește și chipul îi devine efectiv stacojiu, gag imitat după desenele animate — *Zazie în metro*) și cu *nehotărîrea*: în Parlament, gruparea de centru este neclară, apoi, pe măsură ce oratorul de dreapta vorbește, deputații nedeciși se hotărăsc, și neclaritatea dispare, de la dreapta spre stînga, simultan cu nașterea aplauzelor (*Les Nouveaux Messieurs — Boierii noi*)¹.

Leșinul

Cel mai adesea este redat printr-o imagine neclară care sfîrșește în tonalități cenușii. Imaginea feței unui om care se simte rău sub efectul drogului devine din ce în ce mai neclară pe măsură ce el își pierde cunoștința (*Gossette*); un boxer făcut *knock-out* vede, în supraimpresiune pe reflectoarele ringului, imaginea unui gong a cărui lovitură de sfîrșit de repriză el o așteaptă, pentru a fi salvat astfel de la înfrîngere (*Ringul*); eroul se dezmeticește după un *knock-out* și cînd privirile i se limpezesc, vede chipul partenerei sale (*Doamna din lac*); un efect asemănător apare în legătură cu un om care iese din comă, dar de data aceasta el însuși este inclus în cadru (*Adevărul despre Bébé Donge*).

Poate fi vorba, de asemenea, de un leșin moral și simbolic, atunci cînd personajul este „doborît“ de un eșec, o decepție sau o umilință. Burghezul care a venit să ia trenul, află că feroviarul sînt în grevă: face cale întoarsă și dispare în *fond* (*Arsenal*); un băiat care, după comiterea unei

¹ Neclaritatea (*flou-ul*) poate exprima, de asemenea, uimirea (și admirația): descoperirea separatorului delapte din *Vechi și nou*.

fapte urite, este demascat într-o reuniune publică, își pleacă fruntea și dispare în *fond* (*Dantele*); un bărbat, a cărui nevastă declară că ea este cea care comandă în casă, se micșorează (reducîndu-și pe trei sferturi mărimea prin trucaj) și iese cu capul în jos (*So this is Paris — Deci acesta e Parisul*).

Iată și un efect analog, dar semnificînd orgoliul: un bărbat, care se crede obiect al atenției aceleia pe care o iubește, apare de unul singur în fața ei, mulțimea din jurul lor dispărînd brusc prin *fond* (*Mantaua de Kozintsev și Trauberg*).

Halucinația

Este vorba despre o obsesie datorată unei stări fizice sau psihice anormale. Pentru a putea asista la căsătoria fiicei sale, bătrînul portar, retrogradat și ajuns paznic la toalete, își fură frumoasă uniformă de odinioară, apoi fuge și, cuprins de panică, are impresia că vede zidurile caselor prăbușindu-se peste el (*Ultimul dintre oameni*); tînăra din Armata Salvării, aflată în comă și cu febră mare, are impresia că vede apărînd (în supraimpresiune), la căpătiul ei, Moartea (*Căruța fantomă*); devorat de gelozie, paranoicul se crede urmărit de glumele sarcastice ale credincioșilor adunați în biserică și de ironiile preotului însuși (*El*); tînărul bolnav de turbare vede lumini rotindu-se în jurul său și pe logodnica lui apărîndu-i dinainte, deși în acel moment ea se afla foarte departe de el (*Paznici de far*); infometat, căutătorul de aur cel gras are impresia că-l vede pe Charlot preschimbîndu-se în găină (*The Gold Rush — Goana după aur*); un miner francez, rănit într-o explozie de grizu, vede ivindu-se un salvator german și se crede pe front (planuri de luptă corp la corp — *Kameradschaft — Camaraderie*); pradă unei crize de *delirium tremens*, un bețiv vede zburînd un liliac (*Vacanță pierdută*); Robinson, doborît de febră, își vede tatăl apărînd înaintea lui, apoi se crede victimă

a unui nou supliciu al lui Tantal (*Robinson Crusoe*).

Transformarea progresivă a iluminării decorului, destinată să sugereze trecerea la un alt plan al realității, îngăduie efecte puternic evocatoare. Astfel, în *Umbra*, trecerea de la spectacolul de umbre chinezești la asasinarea (imaginată? vi-sată?) a tinerei femei de către soțul gelos se realizează printr-o stranie și imperceptibilă deplasare a luminilor. Eroul unuia dintre episoadele filmului *În inima nopții* citește noaptea în patul lui; deodată, zgomotele reale se estompează și o lumină se strecoară din exterior; intrigat, omul se duce la fereastră; bagă de seamă că se luminează de ziua și că un birjar misterios îi face semn să-l urmeze; dar el se smulge din această viziune și se duce să se culce; atunci universul real readuce întinericul și prezența sonoră. În momentul când Mișkin încearcă, recurgând la cuvintele lui Iisus, să-l convingă pe amantul gelos să renunțe la ura lui, o iluminare deosebită îi înconjoară chipul cu o aureolă de raze cvasi-divină (*L'Idiot — Idiotul* de Lampin). Când Willy pleacă cu mașina pentru a se sinucide, fratele său îi apare pe bancheta de alături într-o lumină supranaturală care subliniază caracterul de halucinație al prezenței acestuia (*Death of a salesman — Moartea unui comis-voiajor*).

Exemplele de halucinații auditive abundă de asemenea: în *Scarlet Street (Strada roșie)*, asasinul aude vocea soției sale, pe care a ucis-o, chemându-și în ajutor amantul, și va sfârși prin a se spânzura; în clipa când infirmiera din *Corbul/Scrisori anonime* este urmărită de mulțimea dezlănțuită (pe care nu o vedem), urletele și strigătele de moarte se aud cu o forță neverosimilă, dar care sugerează puternic spaima femeii; la sfârșitul filmului *Frîghia*, sirena mașinilor de poliție se intensifică ireal exprimând neliniștea asasinilor; același efect au clopotele din satele înconjurătoare în momentul când fermierul hoț și criminal se va prăbuși în prăpastie (*Nu-i pace sub măslini*); un student deschide robinetul de gaze pentru a

se sinucide și, cu toate că aparatul de filmat se îndepărtează, intensitatea șuieratului gazelor care ies nu încetează să crească odată cu confuzia mentală a băiatului (*După amurg vine noaptea*).

Moartea

A fost rareori înfățișată pe ecran în mod subiectiv: am citat deja exemplul din *Fascinație*, în care îl vedem pe criminal îndreptându-și revolverul spre propriul chip (obiectivul aparatului de filmat) și trăgînd; în *The Westerner (Texas)*, moartea „Judecătorului” Roy Bean este anunțată prin imaginea frumoasei cîntărețe Lily, aflată în picioare în fața lui și care se încetosează și se estompează pe ecran; în sfîrșit, la începutul filmului *Executive Suite*, cînd capitalistul moare subit pe stradă, ecranul se albește și se golește, iar zgomotele se diminuează pînă la tăcere deplină.

Cel mai adesea, moartea este, dimpotrivă, „obiectivată” prin procedee care folosesc imaginea victimei: astfel, cînd moare Kean, iluminatul camerei își pierde contrastele și devine spălăcit și uniform; în *Gaslight (Lumina de gaz)*, în clipa cînd o rentieră este strangulată, un orologiu sună, și bătăile lui se aud distorsionate ca și cum muribunda le-ar putea percepe în acel moment; în ultimul plan din *Salariul groazei*, moartea lui Joe este simbolizată prin urletul sirenei camionului, care se stinge într-un descrescendo sfișietor peste chipul lui cuprins de flăcări.

În sfîrșit, moartea poate fi indicată printr-o imagine care devine fixă: în momentul cînd un om este asasinat, un cal își întoarce capul spre camera de luat vederi și imaginea lui încremenește (*Țăranii*); același efect apare în clipa accidentului lui Pierre Curie: chipul i se imobilizează în moarte (*Monsieur et Madame Curie — Domnul și Doamna Curie*); un om este ucis: se aude un țipăt foarte ascuțit (din off), apoi imaginea victimei devine imobilă și dispăre prin

deschidere din întunecare (Na malkia ostrava — Voci din insulă); peisajul pe care îl privește un muribund devine fix și neclar (Neotpraplennoe pismo — Scrisoare neexpediată).

12

SPAȚIUL

Într-un celebru text intitulat *Introduction à la mystique du cinéma*, Elie Faure scria că filmul „face din durată o dimensiune a spațiului.”¹ La rindul său, Maurice Schérer a intitulat *„Cinematograful, artă a spațiului”* un articol în care exprima ideea că „spațiul pare să fie forma generală a sensibilității celei mai caracteristice cinematografului, în măsura în care acesta este o artă vizuală.”² Iată, deci, două mărturii care tind să afirme înțietatea spațiului într-o definiție asupra specificității artei filmului.

Desigur, cinematograful este cea dintâi artă care a putut să-și asigure atât de deplin dominația asupra spațiului. „Înainte de apariția cinematografului — scria Jean Epstein — niciodată imaginația noastră nu fusese antrenată într-un exercițiu atât de acrobatic al reprezentării spațiului ca acela la care ne obligă filmele în care se succed fără încetare gros-planuri și longs shots*, imagini care plonjează sau care urcă, normale și oblice, în funcție de toate razele sferei.”³ Dar acest lucru este valabil mai ales odată cu sfârșitul perioadei de triumf al montajului, care fusese marcată, între alte caracteristici, printr-o cvasi-negare

¹ *Fonction du Cinéma*, Plon, 1953.

² „Revue du Cinéma”, nr. 14, iunie 1948.

³ „Profunzimi ale timpului” (în engl. în text — n.tr.).

⁴ *Le Cinéma du Diable*, p. 103.

a spațiului dramatic (spațiul lumii reprezentate unde se desfășoară acțiunea filmică) în folosul exclusiv al spațiului plastic (fragmentul de spațiu construit în imagine și supus unor legi strict estetice), montajul punind accentul mai mult asupra exprimării decât asupra descrierii. A trebuit să se aștepte redescoperirea *profunzimii cîmpului* pentru ca spațiul să fie reintrodus în imagine, iar numele lui Renoir, Welles, Wyler și Hitchcock jalonează această nouă etapă a cinematografului; astăzi, *profunzimea cîmpului* și *mișcările de aparat* tind din ce în ce mai mult să înlocuiască *montajul*, și filme ca *I Vitelloni*, *Strigătul*, *Aventura* sînt cu deosebire simptomatice pentru această evoluție.

Cinematograful tratează spațiul în două feluri: sau se mulțumește să-l reproducă și să ne facă să-l investigăm prin mișcări de aparat („*Cu mișcările de aparat* — scrie Balázs, — *devine perceptibil spațiul însuși, nu imaginea spațiului reprezentată în perspectivă fotografică.*”¹), sau îl produce creînd un spațiu global sintetic, perceput de spectator ca unicat, dar realizat prin juxtapunere-sucesiune de spații fragmentare care pot să nu aibă vreun raport material între ele. Este cunoscută experiența lui Kuleșov, care scoate în evidență ceea ce el numea „geografia creatoare”; realizatorul sovietic a asamblat cinci planuri, reprezentînd respectiv:

- 1 — un bărbat mergînd de la stînga la dreapta;
- 2 — o femeie mergînd de la dreapta la stînga;
- 3 — un bărbat și o femeie întîlnindu-se și stringîndu-și mina;
- 4 — o clădire mare albă precedată de o scară monumentală;
- 5 — cele două personaje urcînd împreună scara.

Cu toate că planurile fuseseră filmate în locuri foarte îndepărtate unele de altele (clădirea cea mare nu era alta decât Casa Albă din Washington

luată dintr-un film american, iar planul numărul 5 fusese turnat în fața unei catedrale din Moscova), scena dădea impresia unei perfecte unități de loc¹: spațiul filmic este astfel constituit adesea din porțiuni și bucăți, iar unitatea sa ia naștere prin juxtapunerea lor într-o succesiune creatoare.

S-ar putea vorbi aici despre o *conceptualizare a spațiului*: Kuleșov creează în mod experimental un spațiu artificial, plecînd de la fragmente de spațiu real; în mod asemănător, în *Crucișătorul Potiomkin*, Eisenstein creează un spațiu virtual suscitînd în mintea noastră ideea unui spațiu unic care nu ne este niciodată reprezentat ca totalitate. Văzînd filmul, este absolut imposibil să ne facem o idee precisă asupra geografiei orașului Odesa, asupra portului și a radei sale; nu ne este oferită niciodată vreo vedere generală, care să ne permită să situăm crucișătorul în raport cu scările.

Trebuie să notăm că, odată cu această noțiune de *geografie creatoare*, ne reîntîlnim cu *montajul* în măsura în care acesta este și el creator de spațiu. Cum am mai spus, se întîmplă astfel în filmele de vînătoare, unde nu vedem niciodată în același plan vînătorul și vînatul (care a fost filmat separat din motive de securitate sau de comoditate — de exemplu *The Savage Innocents* — *Umbre albe*) și în toate filmele unde *cîmpul* este filmat în natură și *contractîmpul* în studio (în *The Saga of Anatahan* — *Poveste din Anatahan*, o junglă în studio și un ocean real, pe care nu le vedem niciodată împreună în același plan).

Ca o consecință a acestei remarci, iată cîteva exemple precise de creare a unui spațiu *pur conceptual* și de *ordin mental*, exemple care se apropie de unele deja citate mai înainte. Montajul tinde să stabilească între conținuturile a două planuri consecutive o relație de vecinătate spațială pur virtuală. Apropierea poate fi mai întîi justificată printr-o analogie de conținut nominal, studiată

¹ *Der Film*, p. 154.

¹ Citat de Pudovkin, *On film technique*, p. 60.

deja în capitolul despre racorduri. Astfel, un om pradă febrei își cheamă logodnica; aceasta, aflată departe de el, se trezește tresărind, ca și cum ar fi auzit chemarea (*Paznici de far*); o femeie cheamă: „Joel“ (insert), iar Joe (într-un plan din trecut, care marchează punctul de plecare pentru o retrospectivă) se întoarce și răspunde: „Sally“ (*A Cottage on Dartmoor — O căsuță la Dartmoor*); un băiat neliniștit din pricina singurătății, o strigă pe cea pe care o iubește, iar aceasta, deși se află, de asemenea, foarte departe de acolo, se întoarce spre aparat și suride: planul introduce atunci o retrospectivă (*Kanikosen — Pescuitorii de crabii*).

Altă justificare a montajului: privirea (interioară), tensiunea mentală. O femeie tânără își ia capul în mâini și, speriată, zăpăcită, se întoarce spre aparat; planul care urmează îl arată pe soțul ei în închisoare (*Intoleranță*); eroina privește fix spre unghiul din dreapta jos al ecranului, apoi apare imaginea amantului ei, văzut din spate în plonjeu ușor, în timp ce îl așteaptă pe soț pentru a-l uicide: unghiul de filmare prelungește intructivă direcția privirii femeii (*Cronica unei iubiri*).

În sfârșit, relația poate fi ușor intelectuală: tunul coborât cu ajutorul unui scripete în hala unei uzine — următorul plan: într-o tranșee soldații își lasă capul în jos (*Octombrie*); niște oameni privesc (cu fața la camera de luat vederi) către preotul incapabil să aducă ploaia — alți oameni privesc (aceiași unghi de vedere și aceeași expresie a chipurilor) un separator de lapte strălucitor (*Vechi și nou*): tranziția de la un spațiu la altul se face foarte natural prin expresia identică a fețelor (scepticism puțin ostil); cadavre ale comunarilor împușcați — burghezi care aplaudă — un soldat se întoarce, furios: montajul acestor trei elemente independente lasă impresia că burghezii aplaudă văzând cadavrele și că soldatul, minjit din cauza masacrului, se întoarce spre ei pentru a-și exprima minia (*Noul Babilon*). Mai găsim un exemplu la Jean Vigo, poate in-

fluențat de cinematograful sovietic: directorul din *Zero de conduită* (*Nota zero la purtare*) strigă numele a trei pușlamale, Gruel, Caussat și Colin, apoi (dialogul făcând tranziția) îi vedem pe copii la plimbare și toți trei se întorc spre aparat, ca și cum ar fi auzit apostrofarea din partea directorului.

Dar spațiul conceptual se poate datora nu numai montajului ideologic, ci și coexistenței în același plan a două elemente având un coeficient identic de realitate figurativă, dar nu același coeficient de existență dramatică. Aceste două elemente, care se află într-un spațiu unic, pot aparține mai întii unor timpuri identice: este cazul când un personaj se confruntă cu unul sau mai multe altele care nu există decît în imaginația lui. Cea mai veche utilizare cunoscută de mine a acestui procedeu se găsește într-un film danez din 1913: trei jucători de cărți, introduși printr-un *fond* înlăntuit, coexistă cu protagonistul în același plan și în același grad de realitate filmică, deși nu au decît o existență dramatică de ordin imaginar sau memorial (*Atlantis*). În *Fantoma care nu se întoarce*, găsim un alt exemplu al acestui procedeu foarte impresionant: în celula deținutului apar deodată (și fără nici o tranziție vizuală) personaje care în mod clar nu se pot afla acolo în realitate (soția, tatăl, tovarășii de muncă) și care nu există decît în imaginația acestuia. La fel, în *Peter Ibbetson*, soția prizonierului apare în carne și oase, dacă pot să spun așa, lângă patul lui, într-un moment când această apariție nu este decît produsul nostalgiei și al dorului celui închis. În toate aceste exemple, absența comunicării vizuale, verbale sau prin gesturi între protagonist și celălalt sau celelalte personaje indică voința cineastului de a lăsa să se înțeleagă că ele aparțin unor lumi diferite din punct de vedere dramatic, cu toate că filmic se întrepătrund.

Același efect îndrăzneț poate fi utilizat pentru a materializa o amintire, adică personaje aparținând unei temporalități diferite: astfel, un bărbat, întors de la război, își vede soția șezînd în casă,

cu toate că femeia este moartă de mult (*Poveștirile lunii palide de după ploaie*). Dar aceste exemple, care apar mai curînd din conceptul de timp, vor fi analizate în capitolul următor.

Se poate afirma oare că filmul este înainte de toate o artă a spațiului? Nu s-ar părea, pentru că, în ciuda aparențelor realiste și figurative ale imaginii filmice, cînd luăm contact cu un film, nu spațiul este acela care ni se impune în primul rînd cu cea mai mare putere, ci *timpul*. Într-adevăr, s-ar putea concepe un film care să fie *temporalitate pură*, un film ale cărui imagini ar fi albe de la un capăt la celălalt: se poate deci vorbi de un timp al filmului (această temporalitate pură este, în ultimă instanță, timpul de proiecție, durata existenței în acțiune a operei în fața ochilor noștri) înainte de a vorbi de timp în film (timpul acțiunii, timpul personajelor, durata care s-a scurs în universul dramatic creat de film) ¹.

Dimpotrivă, nu putem vorbi despre un spațiu al filmului (o singură excepție: unele filme non-figurative ca acelea ale lui Fischinger, Len Lye sau McLaren), în vreme ce o putem face cu privire la pictură, de exemplu, unde este posibil să distingem un spațiu „organizat” (suprafața plană rectangulară a pinzei) și un spațiu „reprezentat” (universul în trei dimensiuni pe care îl prezintă tabloul): pentru că ecranul nu este o suprafață, ci o *deschidere* și o *profundime*, și am spus că ecranul și cadrul său trebuie să rămînă virtuale, altfel ar introduce o concepție falsă (statică și picturală pe drept cuvînt) asupra imaginii filmice. Deci, nu se poate vorbi de un spațiu al filmului, ci numai de un spațiu *în film*, adică de spațiul în care se desfășoară acțiunea, de *universul dramatic*.

¹ „Un film nu este o suită de imagini, ci o formă temporală”. (M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, p. 110.)

Pare deci indiscutabil că cinematograful este, în primul rînd, o artă a timpului, pentru că această coordonată este cea dintîi sesizabilă în orice demers de percepere a filmului. Faptul ține, fără îndoială, de ideea că spațiul constituie obiectul *percepției*, pe cînd timpul constituie obiectul *intuiției*. Spațiul este un cadru fix, rigid și obiectiv, independent de noi, și ne aflăm în spațiul (*reprezentat*) al filmului tot așa cum ne aflăm în spațiul *real*. Iar dacă timpul este și el un cadru fix, rigid și obiectiv (pentru că implică un sistem social de referință: ore, zile, luni, ani), numai *durata* are o valoare *estetică*, și, pe cînd noi *existăm în timp*, durata se află *în noi*, fluidă, contractilă și subiectivă.

Așadar, spațiul filmic nu este fundamental diferit de spațiul real, chiar dacă filmul ne permite o *ubicuitate* pe care sîntem incapabili s-o realizăm în viața normală. Dominația absolută pe care cinematograful o exercită asupra timpului este, dimpotrivă, un fenomen cu totul specific. Nu numai că îl *pune în valoare*, dar îl și *tulbură*: transformă curentul irezistibil și ireversibil care este timpul într-o realitate total eliberată de orice constrîngere exterioară — care este *durata*. Aici rezidă, fără îndoială, unul dintre secretele esențiale ale fascinației și încîntării (în sensul etimologic al cuvîntului) pe care le exercită cinematograful: pentru că, în realitate, noi nu percepem durata decît atunci cînd viața conștientă o ia înaintea vieții subconștiente și automate; de aceea, durata cinematografică, decupată, decantată, restructurată, este atît de aproape de intuiția noastră personală asupra duratei reale.

Putem spune, așadar, că universul filmic este un *complex spațiu-timp* sau un *continuum spațiu-durată*, în care natura spațiului nu este modificată în mod fundamental (ci numai posibilitățile noastre de a-l investiga și de a-l parcurge), în timp ce duratei i se conferă o libertate și o fluiditate absolute, curgerea putînd fi accelerată,

încetinită, inversată, oprită sau pur și simplu ignorată.

Apare, deci, ca absolut imposibilă o definiție a cinematografului ca artă a spațiului deși, dintre toate artele, el este cel mai apt să dea o reprezentare riguroasă și totodată liberă a acestuia. Dar, cum orice film este supus în primul rînd timpului, decupajul-timp trece totdeauna înaintea decupajului-spațiu și reprezentarea spațiului este, prin urmare, întotdeauna secundară și ocazională: spațiul implică totdeauna timpul, pe cînd reciproca, fără îndoială, nu este posibilă.

Pentru a clarifica din punct de vedere istoric evoluția reprezentării spațiului și a duratei în cinema, este util să ne referim la aceeași reprezentare în istoria picturii. Spațiul plastic (reprezentat) al picturii prefigurează cel mai bine ceea ce este astăzi spațiul filmic, și e interesant de văzut cît de diferit a fost rezolvată, de-a lungul secolelor, această problemă a raporturilor spațiu-timp. Într-o lucrare deosebit de cuprinzătoare¹, Pierre Francastel a analizat evoluția concepțiilor asupra spațiului pictural începînd cu Renașterea italiană, trecînd prin pictura impresionistilor francezi și terminînd cu zilele noastre. Aș dori ca, inspirîndu-mă din cartea lui, să reiau pe scurt acest studiu, dar să încerc integrarea unei analize personale a diverselor soluții aduse problemei raporturilor spațiului și timpului într-un complex vizual reprezentativ. Ar fi o eroare să se creadă că, deoarece pictura prezintă un aspect static al lumii, nu se pune și în cazul ei chestiunea duratei; dimpotrivă, ca urmare a acestei relative infirmități, artiștii au căutat să compenseze prin mijloace vizuale imposibilitatea exprimării temporalității.

În „Quattrocento“ (anii „o mie patru sute“ ai Renașterii italiene), spațiul plastic al picturii anunță spațiul caracteristic al scenei din teatrul clasic „à l'italienne“: el reprezintă un volum tridimensional, decupat, în lățime și înălțime, de rama tabloului ca de marginile unei scene și care în adîncime este închis de un perete (ca și scena de către fundal), ori se deschide spre o panoramă (analogă decorului pictat pe pînză); dar acest spațiu construit în mod arbitrar nu reprezintă o valoare prin el însuși; este un simplu cadru oferit acțiunii, un suport — nu întru totul abstract, desigur, ci construit în funcție de necesitățile „punerii în scenă“ a conținutului figurativ; în orice

caz, spațiul este în întregime supus acțiunii, fiind un mijloc și nu un scop plastic. Unghiul de vedere al „spectatorului“ unui astfel de spațiu corespunde foarte exact celui al „domnului din fotoliul de orchestră“ de la teatru: în față, la înălțimea unui om; clădirile reprezentate se deschid înspre „sală“; etajarea planurilor dramatice — pornindu-se de la o anumită distanță față de „rampă“ și, practic, pînă la infinitul unei perspective deseori îndrăznețe — corespunde și ea unghiului de vedere al unui spectator de teatru; pe scurt, orice spațiu este construit în chip convențional, prin raportare la spectator și în funcție de o structură spațială longitudinală.

Ce devine, într-o asemenea concepție despre spațiu, reprezentarea timpului? Ei bine, timpul este „spațializat“. Astfel, cînd Giotto pictează pe pereții capelei Scrovegni din Padova episoadele vieții lui Hristos, suprafața totală a frescei este fragmentată în tot atîtea mici universuri arătînd fiecare o scenă: aici, spațiul constituie strict un suport, la fel ca într-o altă operă de Giotto, *Nașterea Sfintei Elisabeta*, unde, într-o clădire, se vede, la dreapta, fecioara Maria culcată, iar la stînga, Elisabeta înfățișată sfîntului Iosif — cele două scene sînt despărțite de o coloană care delimitează spații cubice; „*Raporturile dintre spațiile locale — scrie domnul Francastel — nu sînt decît relații de trecere sau de succesiune*.“² Să notăm de pe acum că această concepție asupra spațiului se regăsește cvasiidentice în scena deja citată din *Patimile* de Zecca: închinarea magilor, unde staulul (deschis către partea unde se află spectatorul) și curtea alăturată, în dreapta, sînt parcurse printr-un panoramic scurt, care face să dăinuie dualitatea lor prin împărțirea ecranului în două spații³.

Dar se constată, în aceeași epocă, o tendință de unificare plastică prin intermediul întăririi unității de loc: astfel, în *Potopul* de Paolo Ucello, avem de-a face cu o „*compoziție sintetică în care cele două momente succesive ale unei acțiuni sînt reprezentate ca juxtapuse, dar nu există decît o singură alcătuire plastică. Sînt doi Noe și mai ales două arce, dar primul Noe se privește*

¹ Op. cit., p. 21.

² Se pot găsi (mai ales în filmul mut) chiar vestigii mult mai clare ale fragmentării spațiului plastic destinat să arate mai multe acțiuni simultan: cînd, în *Shoulder Arms* (Charlot soldat), Charlot visează la viața în civilie, ecranul se divide în două și se văd, într-o parte, o stradă dintr-un mare oraș, iar în cealaltă parte un barman la teighea; în secvența finală din *Les deux timides* (Cei doi timizi), ecranul este împărțit în trei, arătîndu-i, în paturile lor, pe pretendentul cel gras care a fost respins, pe tatăl miresei și, în mijloc, pe cei doi tineri soți îmbră-

³ *Peinture et société*, Lyon, 1951.

pe el însuși în a doua corabie. *Unitatea plastică a precedat unificarea simbolică.*¹

Alături de această coexistență spațială a două temporalități diferite, dar care se situează pe același plan al realității dramatice, se găsesc, de asemenea, exemple de reprezentare simultană a unor evenimente situate la niveluri diferite ale realității. Astfel, în *Flagelarea* de Piero della Francesca, pictată către 1460, se văd în prim-plan trei personaje ai căror ochi sint ridicați spre cer într-o atitudine de contemplație mistică și, în spatele lor, în fundul spațiului din tablou, Hristos supus biciuirii; este limpede că această scenă de biciuire este reprezentarea realistă a conținutului gândirii celor trei personaje și că astfel ajungem, în mod nemijlocit, la exemplul citat mai sus din *Fantoma care nu se întoarce*, paralelă strictă a picturii de față.

Cucerirea spațiului se afirmă de-a lungul întregii epoci clasice și a celei romantice; el este din ce în ce mai liber, fiindcă scapă de teatralitatea originară și, totodată, din ce în ce mai aservit, fiindcă este supus sistemului riguros al perspectivei geometrice; din simplul cadru convențional, în perioada precedentă, devine unul dintre elementele plastice constitutive ale reprezentării și posedă o unitate structurală.

La impresionisti, reprezentarea realistă a spațiului rămâne, în mare, așa cum era în perioada clasică. Și totuși, o perturbare începe să iasă la iveală, o „*disturberie a spațiului*“, după expresia domnului Francastel: asistăm la apariția „unui spațiu lipsit de contururi ca și de o profunzime încadrată și măsurabilă“²; cadrul tabloului nu mai coincide cu acela al spațiului plastic, al cărui ax se răstoarnă în raport cu verticala cadrului: astfel, în *Portretul doamnei Cézanne* (1887), personajul este aplecat și văzut într-un plonjeu ușor,

țipați. De asemenea, sint reprezentați simultan în imagine pe ecran interlocutorii angajați într-o conversație telefonică.

Să ne amintim, pe de altă parte, tripla imagine simultană (*Polyvision*) a faimoasei secvențe a „campaniei în Italia“ din *Napoleon* al lui Abel Gance, care, în același film, într-un scurt episod al luptei din dormitorul lui Brienne, împărțise ecranul în chiar nouă imagini.

Acest montaj spațial înlocuiește un *montaj temporal normal (montaj alternat)*; s-ar putea vorbi de un montaj orizontal care înlocuiește montajul vertical.

¹ Op. cit., p. 37.

² Op. cit., p. 58.

iar același unghi se găsește și în *Scaunul și pipa* de Van Gogh (1888); domnul Francastel scrie despre cel dintâi dintre tablouri: „*Imaginea... evocă o viziune detașată de legile practice ale asemănării. Este protecția unei imagini mentale, nu protecția unui spectacol*“¹; constatăm deci că apar unghiuri de vedere care, în curând, vor fi ale cinematografului — *plonjeul și cadrajele înclinate* — și care vor servi și ele, așa cum s-a arătat, la exprimarea conținutului gândirii. În aceeași epocă, Auguste Renoir descoperă *gros-planul* și *profunzimea cimpului* în uimitoarea sa *Place Pigalle* (1880): o tină este văzută din spate, în *prim-plan*, întoarsă pe trei sferturi, în vreme ce înapoia ei se desfășoară o perspectivă de oameni care se plimbă, îmbrăcați de duminică, pictați într-o ușoară neclaritate foarte impresionistă; este vorba aici de un cadraj cinematografic specific, prin caracterul lui neprevăzut și în același timp prin felul cum sintem prinși de acțiune și prin forța unei compoziții uluitoare de dinamice. Același caracter „viu“, aceeași impresie de instantaneu surprins pe nepregătite le reîntâlnim în cadrajul lui Cézanne pentru tabloul intitulat *Oală cu lapte, mere și lămtie* și în cele ale lui Degas pentru *Dansatoarea pe poante* și pentru celebrul *Abstintul*, cadraje eminamente cinematografice prin nota de „neglijență“ ce caracterizează compoziția și pare să presupună o mișcare de aparat de filmat increment în plină cursă. Acest dispreț față de compoziție și de echilibru este absolut străin esteticii picturii tradiționale și chiar celei a fotografiei, ale cărei legi sint practic aceleași, deși această nouă artă a influențat foarte evident și în mod decisiv impresionismul: se simte că mișcarea este gata să arunce în aer cadrele și compozițiile statice. În sfârșit, montajul în imagine apare cu claritate în *Portret al artistului cu Crist galben* de Gauguin (1890): chipul pictorului se află în *prim-plan*, în vreme ce la dreapta lui se vede o mare cutie de tutun, iar fundul tabloului este ocupat la stînga de un Crist răstignit, totul într-un cadraj specific filmic, prin caracterul său „construit“ și insolit și totodată prin intensitatea dramatică.

În cursul acestei perioade, timpul începe din nou să-i obsedeze pe unii artiști și s-ar putea vorbi acum de o temporalitate „integrată“. Se știe că Monet picta catedrala din Rouen la diferite ore ale zilei și, evident, căuta cu desperare să fixeze prin acest mijloc o fluiditate evanescentă a raporturilor dintre umbre și lumini;

¹ Op. cit., p. 164.

păstrind proporțiile, problema coincide cu aceea pe care și-o puneă odinioară Giotto, cînd dorea să reprezinte viața lui Hristos; dar pictura reclamîndu-și acum unitatea plastică și dramatică, lui Monet îi lipsea un aparat care să filmeze, cu încetinitorul, catedrala din Rouen pe parcursul unei zile întregi — cum a făcut-o, acum cîțiva ani, camera de luat vederi a lui Rouquier care, în *Farbrique*, a arătat, într-o clipă, drumul parcurs de soare în mai multe ore deasupra cîmpiei. Același Monet, pictînd *Le Boulevard des Capucines*, reprezintă mulțimea și peisajul cu o ușoară neclaritate, ca și cum ar fi suprainpresionat o serie întreagă de fotografii luate unele după altele, în fiecare dintre ele cei ce se plimbă fiind decalajați, față de precedentă fotografie, iar lumina schimbîndu-se imperceptibil; constatăm că aici apare, fără nici o îndoială, ceea ce mai tîrziu va fi *fondul-ul înlănțuit* — despre care am spus că materializează cu foarte mare exactitate cvasifuziunea a două sau mai multe momente succesive, într-o expresie de durată nedeterminată, dar vie. În fine, cînd Cézanne pictează *Regate la Argenteuil*, sau Renoir *Femei pe un cîmp*, ori Turner marinele lui, se simte că toți vor să condenseze, să valorifice, să dilate un moment a cărui plenitudine senzuală i-a frapat, pentru a încerca să-i confere, din punct de vedere plastic, un soi de echivalență a duratei, o prezență insistentă și învăluitoare; timpul este „integrat” obiectelor al căror desen încearcă să redea palpatia arătîndu-ni-le ca și cum ar fi fost vii, vibrante într-o neclaritate în care se citește tentativa neputincioasă — dar pentru puțină vreme — de a surprinde zborul timpului.

În sfîrșit, prin cubiști și mai ales prin abstracționiști se deschide o nouă perioadă, în care spațiul plastic tradițional tinde să se resoarbă într-o suprafață cu două dimensiuni, cea a pînzei însăși. Cît despre timp, el este, din aceeași cauză, din ce în ce mai mult ignorat. Să semnalăm totuși un *Studiu de nud* al lui Picasso, unde desenul apare „bazat pe o nouă aprehensiune cu privire la spațiu. Să ne imaginăm că am notat pe o hîrtie, cu o linie continuă, rezultatele succesive ale examinării unei figuri culcate, deplasîndu-ne noi înșine în jurul modelului imobil. Nu vîd prin ce ar fi mai absurd acest procedeu decît cel al „spațiului îndrăzneț” care ne face, de asemenea, să prezentăm în mod simultan, lucruri ce nu se pot percepe dintr-o singură privire”¹; această descriere este interesantă pentru că ne face să sesizăm o influență a cinematografului asupra desenului, cel din urmă constituind un fel de sinteză a unghiurilor de vedere succesive oferite de un panoramic.

¹ P. Francastel, *op. cit.*, p. 226.

După această retrospectivă, putem formula două remarci foarte importante. Mai întîi constatăm că *orice istorie a picturii ne conduce spre libertatea proprie cinematografului în legătură cu unghiul de vedere*; s-ar putea pretinde chiar că istoria estetică a cinematografului este o contragere a celei a picturii. Spațiul dramatic — de tip teatral — al Renașterii este exact cel al lui Méliès și al contemporanilor lui, conceput în funcție de „domnul pironit în fotoliul de orchestră”.

Apoi, pictura clasică și romantică iau în stăpinire un spațiu nelimitat și realist, care va fi cel al filmelor din marea epocă a cinematografului mut (dacă le lăsăm deoparte pe cele care aduc sacrificii exclusiv „esteticii montajului” și care nu reprezintă, în fapt, decît o minoritate a producției); am spus despre ele că aveau deja *profundimea cîmpului* frapantă, chiar dacă instinctivă.

Dar am văzut că trebuie să-i așteptăm pe impresionisti pentru a găsi în pictură acea răsturnare a reprezentării spațiului și acea apariție a unor unghiuri de vedere insolite cărora le corespunde în mod vădit perioada „eliberării” aparatului de filmat, cu toate cadrajele uimitoare, mișcările vertiginose ale camerei și mai tîrziu profundimea cîmpului utilizată în scopuri dramatice — dar în același timp și anumite deformări ale spațiului pe care le găsim în filme expresioniste, cum ar fi *Cabinetul doctorului Caligari*, *Metropolis* sau *Ultimul dintre oameni*.

Totodată, concepția „bidimensională” asupra spațiului pictural se regăsește în filme care utilizează ecranul ca pe o simplă suprafață plană, cum sînt filmele abstracte experimentale ale lui Eggeling sau Fischinger de prin 1925, apoi cele ale lui Len Lye sau McLaren, mai aproape de noi.

A doua concluzie importantă: *orice istorie a picturii, considerată din punctul de vedere al expresiei temporalității, „cheamă” cinematograful*. Este un lucru evident cu deosebire în cazul frescelor din Quattrocento, în fața cărora Luciano

Emmer n-a avut decît să-și plimbe aparatul de filmat, pentru a restitui succesiunea temporală pe care pictorii epocii trebuiseră s-o înlocuiască printr-o contiguitate spațială. Că Emmer s-a înșelat uneori, că a desfigurat, de pildă, în *Il Dramma di Cristo* (*Drama lui Hristos*), plastica admirabilă și specifică a lui Giotto „animind” compozițiile lui hieratice și monumentale, asta e o altă poveste: esențial e că filmul era în rolul lui, ca *artă a decupajului-montaj*, cînd „dramatiza” o acțiune incremenită într-o temporalitate rămasă virtuală. În același fel, filmul a putut „povesti” *Îmbarcarea pe Cythera* (*Les Fêtes galantes — Serbările galante* de Jean Aurel) sau *Infernul de Bosch* (*Le Démoniaque dans l'Art — Démonicul în artă* de Gattinara și Fulchignoni) sau chermesele vesele ale lui Rubens (Storck și Haesaerts)¹.

Dar se pune o problemă de ordin general cu privire la utilizarea de către aparatul de filmat a lucrărilor de pictură și mai cu seamă a acelor care nu comportă nici o temporalitate spațializată. Oare pinzele trebuie arătate așa cum sînt ele: suprafețe dreptunghiulare, înconjurate de o ramă care delimitează un spațiu precis (ceea ce fac, cel mai adesea, Storck și Haesaerts, ca și Emmer), sau ne putem dispensa de această obligație și arăta universul pictural al artistului conceput ca totalitate a unui anumit număr de pinze rămase virtuale sub raportul individualității proprii? Este cazul remarcabilului *Van*

¹ A se vedea, marginal puțin în raport cu tema noastră, foarte interesantul articol al lui Jean George Auriol despre *Originile mizanscenei*, în numărul din octombrie 1946 din „Revue du Cinéma”: autorul pretinde să demonstreze că, de pe vremea Renașterii, pictori, scriitori și muzicieni au făcut „filme”: astfel *Turnul Babel* de Brueghel cel Bătrîn este un „film-fluviu”, iar *Păstorul rău*, tot al lui, implică un *travelling-înapoi*, în timp ce Botticelli a creat cultul vedetei, și scenele de luptă ale lui Paolo Uccello le anunță pe cele din *Birth of a Nation* (*Nașterea unei națiuni*) și din *Aleksandr Nevski*. Aș adăuga din partea mea caracterul nimeritor de cinematografic al *iluminării* la Georges de La Tour.

Gogh de Alain Resnais, unde camera de luat vederi explorează diferite tablouri considerate ca atare: fragmente multiple ale unui același univers mental; de asemenea, este cazul peliculei *Le Monde de Paul Delvaux* (*Lumea lui Paul Delvaux*), unde, într-o manieră analogă, Henri Storck, conform unui proiect pe care îl revelează titlul filmului său, ne plimbă în universul artistic al pictorului, fără ca, prin raportare la pinzele acestuia, să ne facă să pierdem vreodată distanțarea care ne-ar permite să emitem o judecată estetică asupra lor ca opere individuale.

Desigur, alegerea uneia sau a alteia dintre metode este o problemă a cazului în speță (univers al pictorului, temperament al cineastului). Dar este limpede că a doua atitudine rămîne singura aptă să dea realmente opere cinematografice valabile, și care să nu fie o simplă transcriere, chiar dacă, pe planul respectului față de document, ea este oarecum discutabilă, în măsura în care recrează pe ecran un *univers estetic global*, întru totul conform celui al pictorului, dar care face abstracție de tablouri — totuși componente elementare și inalienabile ale acestuia. Dealtfel, nu se poate concepe aplicarea unei astfel de metode abstracționiștilor puri, cum ar fi Kandinsky, Delaunay sau Mondrian: temporalizarea filmică nu ar avea ce căuta în aceste opere care sînt *spațialitate pură*. Pe de altă parte, prin reducerea la absurd, ne-am putea imagina un cineast care, realizînd un film despre turnul Eiffel, nu ne-ar face să vedem decît o înșiruire de fragmente și detalii ale faimosului turn, fără să ni-l arate niciodată în întregime în plan general?

Cinematograful are deci privilegiul de a fi o *artă a timpului*, care se bucură totodată de o *stăpînire absolută a spațiului*. Dacă este indiscutabil că dominația pe care o exercită asupra timpului și vigoarea cu care poate face sesizabilă durata sînt caracteristicile lui cele mai specifice și mai originale, tot el este singura artă care, dimpotrivă, desăvîrșind tentative seculare în

pictură, și-a putut crea un spațiu viu căruia să-i integreze timpul într-o atare intimitate, încît să realizeze un „continuum” spațiu-durată absolut specific.

Dacă exceptăm pictura, toate celelalte arte plastice și teatrul se realizează în spațiul material, creează forme care se dezvoltă în spațiu, acesta nefiind decît suportul lor, receptaculul, locul virtual al tuturor posibilităților lor. Arhitectura și sculptura nu se definesc prin spațiul în care își desfășoară formele, iar volumul lor, deși ocupă un anume spațiu, nu este conceput ca spațiu, ci ca o masă apăsătoare și impenetrabilă; există o complementaritate dialectică între *spațiul-receptacul* pe de o parte, iar pe de altă parte *spațiul-formă* (cel dintîi este material și „deschis”, cel de-al doilea estetic și „închis”) care este opera însăși și care nu oferă spectatorului posibilitatea unei investigații personale și arbitrare.

Teatrul și dansul utilizează spațiul ca strict suport material: mizanscena teatrală sau coregrafică nu constă, la drept vorbind, în construirea sau în organizarea unui spațiu estetic, ci în *punerea în raport a mișcărilor* într-o structură expresiv definită. Spațiul coregrafic nu are nici o importanță în sine; dealtfel, nu se poate vorbi deloc despre un spațiu coregrafic specific, ci numai despre diferite spații în care evoluează niște dansatori. Cît despre mizanscena de teatru, ea nu este, în ultimă instanță, niciodată indispensabilă: o tragedie antică se poate juca foarte bine în fața unei cortine, de către personaje absolut imobile și, dealtminteri, în majoritatea cazurilor nu pierdem nimic esențial dacă ne mărginim la simpla lectură a unei piese de teatru¹. În orice caz, *spațiile teatrale* sau *coregrafice* sînt strict *materiale* și nu *estetice*.

Arhitectura, sculptura, teatrul și dansul sînt, deci, *arte în spațiu*; cinematograful — și diferența este esențială — e, dimpotrivă, o *artă a spațiului*.

¹ La fel cum, din nefericire, interesul prea multor filme se limitează la acela al scenariului lor.

Vreau să spun că filmul *reproduce* de o manieră destul de realistă spațiul material real, dar în afară de asta *el creează un spațiu estetic absolut specific*, al cărui caracter artificial, construit, sintetic l-am arătat deja. În orice caz, spațiul dramatic, așa cum apare pe ecran, nu se disociază deloc de personajele care evoluează în el; nu este un suport, un loc unde atracția ar fi „pusă în scenă” (vedem cît de fals devine acest termen aplicat la cinema), fiindcă în acest caz un individ, aflat, în timpul filmării, alături de aparat, ar vedea esențialul din film; în vreme ce, din contra, numai ceea ce apare pe ecran este într-adevăr specific acestei arte. Spațiul filmic este, deci, *un spațiu viu, figurativ, tridimensional* — înzestrat cu temporalitate ca și spațiul real, și pe care camera de luat vederi îl investighează, îl explorează la fel cum o facem noi cu celălalt — și totodată *o realitate statică*, asemenea celui al picturii, *sintetic*, iar prin *decupaj* și *montaj*, *condensat*, ca și *timpul*.

Acest „realism” spațial al filmului explică faptul că putem să „pătrundem” atît de ușor în spațiul dramatic și să participăm la acțiune. Am văzut că redescoperirea spațiului de către cinematograf este legată de utilizarea conștientă a profunzimii cîmpului și de abandonarea esteticii montajului care sfîrșea prin a temporaliza, a conceptualiza spațiul. Totodată, spațiul se întrepătrunde intim cu durata într-un *continuum* de nedespărțit, identic celui din viața reală, dar în care durata este activizată și valorificată, devenind perceptibilă prin simțuri, în vreme ce în realitate ea este cel mai adesea supusă în mod conștient sau subconștient. Din pricina acestei dominații absolute asupra duratei, filmul se integrează cu atîta ușurință reveriei noastre personale, aventurii noastre interioare...

Cinematograful „malaxează” spațiul și timpul pînă la a *le transforma pe unul într-altul, într-o interacțiune dialectică*; este ca și cum, datorită accelerării și încetînirii, ar da la iveală ba unul, ba altul dintre cele două chipuri ale realității:

viața în acțiune, lucrurile în mișcare. Astfel, creșterea plantelor ne apărea mai întâi ca un ritm temporal — văzută în accelerație, devine în primul rând o mișcare în spațiu; invers, când urmărim cu gândul traiectoria unui glonte, sintem sensibili mai întâi la structura ei spațială — iar când, dimpotrivă, ea este văzută cu încetinitorul, sintem frapați, înainte de toate, de aspectul ei temporal. Aceasta confirmă ceea ce spuneam mai sus asupra dualității dimensiunilor în lumea noastră: când investigăm în mod activ spațiul, în percepție timpul ni se estompează (toată lumea știe că în călătorii tirania timpului devine mai puțin obsedantă); el își impune, dimpotrivă, prezența nemiloasă dacă spațiul rămâne pentru noi în stare de virtualitate (un om care își petrece zece ani din viață în închisoare suportă timpul cu o acuitate dureroasă). Să conchidem, odată cu Jean Epstein, că „dacă... filmul consemnează dimensiunea în timp prin intermediul dimensiunii în spațiu, el mai demonstrează și că toate aceste relații nu au nimic absolut, nimic fix, că sînt, din contra, în mod natural și experimental, variabile la nesfîrșit.”¹

După acest lung, dar necesar studiu al spațiului filmic, trebuie să menționez, pe scurt, diversele procedee de expresie sau de evocare a spațiului dramatic, adică *spațiul reprezentat*.

Poate fi vorba, mai întâi, despre o *localizare* spațială, despre desemnarea unui loc; în care caz se va recurge, pur și simplu, la un *insert*, ori *înfățișarea* și *costumul personajelor*, ca și elementele *decorului* (peisaj, monumente cunoscute), își vor asuma sarcina de a face *localizarea*.

Pe de altă parte, poate fi vorba despre evocarea sau semnificarea unei *deplasări* în spațiu; ea va fi prezentată, deci, printr-o traiectorie marcată pe o hartă și care indică drumul parcurs:

¹ *Le Cinéma du Diable*, p. 101.

I'm a Fugitive from a Chain Gang (*Sînt un evadat*)
Le Dernier Milliardaire (*Ultimul miliardar*),
Mutiny of the Bounty (*Revolta de pe Bounty*),
sau prin etichete de hotel (*Suspiciune*), sau printr-un glob pămîntesc care se învîrtește și se oprește arătînd capătul călătoriei (*Cercul de Alexandrov*), sau printr-o succesiune de decoruri tipice în *fonduri înlănțuite* (*Fructele mîinii*: panouri care indică diferitele state traversate și numere de șosele; *Iluzia cea mare*: numele succesive ale unor lagăre de prizonieri), sau, mai simplu — dacă deplasarea este nedeterminată și nu oferă interes geografic — prin peisaje văzute în *travling* (*La Strada*), sau, în sfîrșit, printr-un laitmotiv vizual (roți de locomotivă de cite ori *Domnul Verdoux* întreprinde o călătorie).

Evocarea deplasării se mai poate face prin intermediul unui decor realizat prin retrospectie, care să se schimbe în spatele unui personaj real ce nu se mișcă (*Noaptea voluptății*), sau prin *înlănțuire în fonduri* a imaginii unui obiect identic ori asemănător pe care aparatul de filmat vine să îl surprindă în gros-plan, pe cînd, mai tîrziu, un *travling-înapoi* va dezvălui în jur un alt decor (*Poedinok — Duelul*).

Cinematograful are aptitudinea deosebită de a ne ajuta să *învîngem spațiul*, transportîndu-ne într-o clipă în orice colț al planetei, din Groenlanda lui *Nanuk* în Australia din *The Overlanders* (*Transhumanță*), din stepele *Urmasului lui Genghis-han* în pădurea acvatică a *Poveștii din Louisiana*. Dar dincolo de această funcție de *cunoaștere*, cinematograful este îndeosebi apt, în chip magistral, să ne aducă în fața ochilor *spații dramatice*. Uneori, aceste spații sînt închise, sufocante, locuri unde ființe omenești se iubesc ori se sfîșie între ele, după schema veșnică a tragediei: așa sînt cabaretul din *Noaptea Anului nou* sau baraca de scînduri din *Vîntul*, micul port din *Patrula morții* sau vehiculul din *Diligența*, submarinul din *Blestemații* sau palatul monstruos din *Cetățeanul Kane*. Dar adeseori spațiul se

dilată pînă la orizont, iar atunci ființele omenesti par absorbite de natura care le ocrotește (măștinile din *Paisa*) sau le strivește (deșertul din *Rapacitate*), sau devine, simplu, martorul mut și nemăsurat al dragostei lor (plaja din *Remor-chere*).

Este absolut necesar să insistăm aici asupra rolului de primă importanță rezervat spațiului în opera lui Fellini și mai ales în cea a lui Antonioni. La ei, spațiul nu este niciodată un simplu cadru și nici o simplă ambianță documentară și descriptivă, ci un volum dramatic privilegiat, care joacă un rol analog, dar invers, celui pe care îl indeplinește, de exemplu, în „Kammerspiel“. La Fellini, spațiul accentuează micimea și mizeria oamenilor, iar scenele cruciale au loc, cel mai adesea, în fața unor orizonturi nesfîrșite; ființele sînt prizoniere ale spațiului, ele se luptă aici cu singurătatea și tristețea.

La Antonioni, relația este mai subtilă: spațiul nu are atît o semnificație simbolică (tonurile cenușii ale văii Padului, aglomerarea de stînci ale unei insule siciliene, building-urile de beton și sticlă din Milano), cît mai ales o valoare figurativă și plastică; el nu este substitutul sau semnul unei atitudini psihologice, ci o dimensiune suplimentară, a cărei valoare constă în grandoarea și frumusețea ei. El nu este atît simbol, cît volum unde lumea interioară a ființelor se descarcă și intră în rezonanță cu universul.

TIMPUL

„Experiența — scrie Jean Epstein — care, pentru a ne orienta comod în spațiu, ne-a învățat să deosebim trei feluri de dimensiuni, perpendiculare între ele, nu ne-a arătat, grosso modo, decît o singură dimensiune a timpului. Aceasta din urmă are particularitatea că totdeauna îi atribuim, în linii mari, un sens riguros unic — curgerea între trecut și viitor...”¹ Timpul este, într-adevăr, o forță irezistibilă și ireversibilă, cel puțin timpul obiectiv și științific. Dar (și în capitolul anterior s-a pus suficient problema timpului, încît acum această constatare este evidentă) nu același lucru este valabil și pentru om, cînd „pune întrebări percepției sale interioare, ale cărei informații confuze, diverse, contradictorii rămîn ireductibile la o măsură comună exactă. Se pare că, într-un spirit absorbit de prezent, durata nu există deloc... Inconstanța, caracterul vag al timpului trăit provin din faptul că durata eului este percepută de un simț interior complex, obtuz, imprecis: cenești-zia”².

Este important de la început să notăm, împreună cu Béla Balázs, că filmul (sau mai degrabă decupajul-montaj) introduce o triplă noțiune a

¹ *Le Cinéma du diable*, pp. 107—108.

² Sensibilitatea care reflectă propria existență corporală (n. tr.).

³ *Le Cinéma du diable*, pp. 109—110.

timpului: timpul *proiecției* (durata filmului), timpul *acțiunii* (durata *diegetică* * a povestirii prezentate) și timpul *percepției* (impresia de durată resimțită intuitiv de către spectator, emina- mente arbitrară și subiectivă, întocmai ca și eventuala ei consecință negativă, noțiunea de plictiseală, adică sentimentul unei lungimi excesive, născut dintr-o impresie de insuportabilă durată).

Or, față de acest sistem de referință fugitiv și evanescent și totodată tiranic care este timpul, omul dispune pentru prima oară de un instrument capabil să stăpânească timpul: camera de luat vederi poate, într-adevăr, la fel de bine să accelereze și să încetinească, să inverseze sau să oprească mișcarea, deci timpul.

Accelerația prezintă, în primul rînd, un interes științific și permite să devină perceptibile mișcările extrem de lente, ritmurile cel mai puțin sesizabile, cum ar fi creșterea plantelor sau formarea cristalelor: „*Camera de luat vederi ignoră natura moartă*“, scrie, pe bună dreptate, Jean Epstein, iar Blaise Cendrars notează: „*Proiectată cu accelerație, viața florilor e shakespeariană*.“ Rouquier s-a servit de procedeu în *Farrebique*, pentru a condensa în câteva minute lungi întinderi de timp, făcînd să alerge umbrele înserării pe coastele dealurilor cu viteza unui fulgerător și obscur val de mare la vremea fluxului. Foarte curînd, accelerația a devenit și sursă a efectelor comice; în *Onésime horloger* (*Onésime ceasornicar*), vedem cum eroul, pentru a intra mai repede în posesia unei moșteniri, strică orologiul de la observatorul astronomic, cel care dă ora exactă; atunci toate ritmurile temporale se accelerează fantastic și apare un copil născîndu-se și devenînd adult într-o clipă; în *Apropo de Nisa*, proiectarea cu accelerație a unui convoi funebru creează o irezistibilă impresie de ridicol și batjocură; în *Vechi și nou*, un muncitor se inversunează împotriva încetinelii procedurilor administrative și îi

vedem pe birocrații speriați rezolvînd problema cu toată viteza; eroina din *It should be happen to you* (*Se poate întîmpla oricui*) se impacientează din pricina încetinelii cu care muncitorii îi pictează numele pe un panou publicitar; îi vedem atunci pe zugravi cum încep să lucreze într-o viteză nebună, în concordanță cu visul tinerei de a vedea treaba terminată imediat. Dar accelerația poate crea și efecte dramatice curioase, materializînd, de pildă, scurgerea timpului printr-o cursă dezlănțuită a norilor pe cer (*Le Tempestaire*), sau înfățișînd o atmosferă stranie, cum sint, în *Nosferatu*, goana fantastică a trăsुरii prin țara fantomelor sau schimbarea sicriilor de către vampir.

Încetinirea (*ralantiul*), la rîndul ei, permite să se perceapă mișcările foarte rapide, insesizabile cu ochiul liber (glonte de revolver, palele unei elice — în acțiune), dar mai poate da, pe plan dramatic, și o deosebită impresie de forță (furtuna în *ralanti* din *Le Tempestaire*) sau de efort uriaș și continuu (cf. experiența lui Pudovkin, care, într-o scenă reprezentînd un om în timp ce cosește iarba moale, a intercalat *gros-planuri* în *ralanti* ale mușchilor de pe spatele acestuia și ale coasei în acțiune)¹. Încetinirea poate căpăta, de asemenea, o valoare simbolică. În *Urmasul lui Genghis-han*, generalul englez dă ordin să fie vînați partizanii sovietici; se vede atunci o companie de soldați făcînd stînga-împrejur, în *ralanti*, și acest efect tehnic exprimă destul de bine neputința ocupantului în lupta lui contrarevoluționară; aflînd despre moartea șefului său iubit, un tânăr soldat lasă să-i cadă ceașca pe care o ținea în mînă — o vedem spărgîndu-se în *ralanti*, și această ciudată imagine pare să sugereze că la anunțarea tristei vești timpul și-a oprit pentru o clipă curgerea (*Iakov Sverdlov — Tovarășul Sverdlov*); un efect asemănător se întîlnește în *La marea*

¹ Citat de Lindgren, *op. cit.*, De semnalat frumusețea efortului uman văzut în *ralanti* în unele reportaje sportive.

* Durata narațiunii, a tramei filmului (*n. tr.*).

cea mai albastră : fiindcă logodnicul ei s-a purtat urit, o fată își smulge colierul dăruit de el, și perlele cad filmate în ralanti; o femeie se piaptănă și părul ei lung pare să plutească lin în aer — imagine a unei fericiri pașnice (*Drumul vieții*); căderea lentă a părului lung pe care trebuie să și-l taie o fată pentru a scăpa de soțul ce i-a fost impus semnifică, dimpotrivă, sfârșitul tinereții ei fericite și lipsite de griji (*Dorogoi țenoi — Cu prețul vieții*); în sfârșit, se cunoaște celebra și admirabila secvență a defilării în ralanti a elevilor în dormitorul devastat în *Nota zero la purtare* (cu o curioasă și subjugantă muzică de Jaubert, înregistrată de-a-ndoaselea ¹), efect prin care Vigo a vrut, se pare, să exprime în același timp ciudățenia poetică a visului și nostalgia revoltelor imposibile.

Inversarea timpului a fost deseori utilizată ca sursă comică. Încă în 1896, Lumière s-a folosit de ea pentru a arăta un zid dărâmat reconstruindu-se singur. René Clair a utilizat-o pentru a sugera tulburarea tinărului avocat din *Cei doi timizi*, care se încurcă în firul propriilor idei și fără încetare își ia pledoaria de la capăt — vedem atunci scena deja descrisă (acuzatul aducând flori soției sale) derulându-se invers, în mai multe rînduri și din ce în ce mai repede, pe măsură ce crește confuzia tinărului. În *Vampir / Strania aventură a lui David Gray*, inversarea e menită să adauge mister povestirii — se vede umbra unui bărbat aruncînd de-a-ndoaselea pămînt cu lopata; cînd bătrînul marinar potolește furtuna, valurile par flori de spumă ce se închid în ele însele, cu minunate efecte poetice (*Le Tempestaire*); o imagine analogă întîlnim cînd Cégeste se ivește din mare în mijlocul unei corole de spumă care se închide și îl aruncă spre cer (*Le Testament d'Orphée — Testamentul lui Orfeu*). Într-o altă perspectivă, Sacha Guitry recursese la procedeu pentru a face garda palatului princiar din Monaco să danseze un soi de balet (*Romanul*

unui trișor) și ideea a fost reluată într-un scurt-metraj englez realizat în timpul războiului și în care armata nazistă era ridiculizată printr-un montaj abil care o făcea să execute savante mișcări de du-te-vino, în sunetele unei muzici de berărie (*Lambeth Walk*). Să semnalăm că Chaplin utiliza trucul (fără ca spectatorul să-și dea seama) în *Pay Day (Zi de plată)*, în momentul cînd, într-o cadență infernală, îngrămădește pe o schelă niște cărămizi care îi sînt aruncate de jos de un coleg și pe care el le prinde în pozițiile cele mai nefirești; pe de altă parte, ne amintim, fără îndoială, că *Hellzapoppin* oferă cîteva uimitoare exemple de inversare. Dar Eisenstein, în *Octombrie*, s-a servit de acest procedeu într-un fel mult mai original și într-un scop expresiv: în momentul cînd Kerenski ia puterea, o statuie a țarului, doborâtă cu puțină vreme înainte, se ridică singură înapoi pe soclu, semnificînd faptul că dominația reacțiunii va reîncepe.

În sfârșit, *oprirea* mișcării permite stranii și surprinzătoare efecte, menționate deja în legătură cu evocarea morții. Iată un exemplu de utilizare simbolică a procedurii: în clipa cînd justițiarul îl va lovi cu sabia pe trădător, un cadru (străin de acțiune) arată un val care incremenește în plină cursă, la fel cum trădătorul este pironit de spaimă: *Velikii voîn Albanii Skanderbeg (Skanderbeg)*. Cel mai celebru dintre aceste efecte se găsește în *Trubadurii diavolului*: trimișii diavolului suspendă mersul timpului ceea ce se materializează printr-o oprire a mișcării, ducînd la incremenirea dansatorilor în plin bal. Este limpede totodată că procedeu duce la un eșec, fiindcă, prezentîndu-ni-se timpul *în curs de a se opri*, se pune accentul, în mod supărător (și naiv) pe însăși realitatea curgerii lui; pe cînd, din punct de vedere psihologic, ar fi trebuit, dimpotrivă, să ni se impună să uităm că timpul este un flux irezistibil, mai bine-zis de neoprit; pentru ca timpul să se oprească, trebuie să nu mai avem conștiința curgerii lui, dar dacă este materializat

¹ Jaubert, în „Esprit“, 1 aprilie 1936.

printr-o încetinire a mișcării în imagine, el se impune cu atât mai mult conștiinței.

Cît despre *stop-cadru* (neprecedat de o *decelerare*), acesta se folosește destul de frecvent, îndeosebi la sfîrșitul filmelor, pentru a semnifica tocmai oprirea derulării povestirii. Unul dintre exemplele cele mai eficiente (fiindcă este dintre cele mai discrete) de utilizare a acestui procedeu se găsește în *Jules et Jim* — *Jules și Jim* (Truffaut pare să se fi numărat printre inițiatori și el a fost adesea copiat): în momentul cînd cei doi prieteni se regăseau după cinci ani de despărțire, un scurt și aproape imperceptibil *stop cadru* pare că vrea să eternizeze această clipă de fericire.

Să trecem acum la formularea unei distincții esențiale: conceptul de timp implică simultan pe acela de *dată* și pe acela de *durată*. Pentru indicarea mai mult sau mai puțin precisă a datei nu lipsesc mijloacele, dar, la drept vorbind, ele nu prezintă prea mare interes: se recurge, de exemplu, la inserturi plasate la începutul filmului sau al secvențelor („Scena se petrece la Paris în 1890”), sau la prezența unui calendar (o scenă din *De aici în eternitate*, care se desfășoară în ajunul atacului japonez de la Pearl Harbour, este autenticată ca atare de un calendar arătînd data de 6 decembrie 1944), sau o aluzie la un eveniment istoric precis localizat în timp (mobilizarea din august 1914, în *Limelight* — *Luminile rampei*), sau la o referință cu privire la un eveniment de ordin social (carnavalul în *I Vitelloni*), sau, iarăși, la prezența (ori absența) unui monument a cărui dată de construcție (ori demolare) este cunoscută (Turnul Eiffel, în construcție: *Douce* — *Sfioasa*); în sfîrșit, genul costumelor ajunge în general să localizeze aproape exact acțiunea în timp; cît despre anotimp, el este indicat de peisaj (frunze moarte, zăpadă etc.), pe cînd ora poate fi precizată la nevoie de un ceas care se va vedea sau se va auzi bătînd.

Exprimarea *duratei* este mult mai interesantă, căci ea reclamă procedee filmice propriu-zise.

Termenul de durată este susceptibil să capete două accepțiuni sensibile diferite. Este posibil, mai întîi, să se dorească a se insista asupra *scurgerii* timpului, să se pună accentul pe goana lui, pe *timpul care trece*. Pentru aceasta s-a recurs la un mare număr de procedee tehnice, în perspective diverse; se poate urmări, în primul rînd, ceea ce aș numi un punct de vedere „obiectiv”, adică evenimentele vor fi confruntate cu un sistem de referință științific și social — se apelează astfel la ruperea foilor unui calendar (în *Ingerul albastru*, profesorul smulge cu un drot ultimele file ale anului 1924, apoi un *fondul-inlănțuire* face să apară, înscris pe o medalie, anul 1929) sau la un obiect a cărui transformare în *fondul-inlănțuire* indică trecerea unui interval de timp mai mult sau mai puțin determinabil cu exactitate (un ceas ale cărui limbi își schimbă locul, o țigară abia începută apoi consumată în întregime, o fereastră mai întîi luminată de soare apoi deschisă spre noapte etc.), ori la creșterea unui copil (*Piciul*, *Miracol la Milano*, *Copiii din Hiroshima*, *Cetățeanul Kane* etc.), sau, de asemenea, la urmărirea avansării unei gravidități (*Pămînt*, *O vară cu Monika*, *Les Fruits sauvages* — *Fructele sălbatice*, *Cei cinci supraviețuitori*, *Sarea pămîntului*).

Dar se poate întîmpla ca realizatorul să dorească sugerarea numai a unei *durate nedeterminate*, adică fără să fie posibil și, de altfel, nici util să se precizeze lungimea perioadei scurse; trucul calendarului va putea fi din nou folosit, ca în *Scarface*, unde vedem un calendar pierzîndu-și filele în ritmul unor rafale de pistol automat; în *Simfonia pastorală* și în *Jurnalul unui preot de țară*, *scurgerea* timpului este marcată prin acumularea progresivă a caietelor unui jurnal intim; ori se recurge la un joc de scenă cu caracter expresiv: astfel, creșterea intimității și amplificarea sentimentelor de dragoste între două personaje sînt evocate prin stringeri de mînă din ce în ce mai îndelungate (*Fapte diverse*) sau prin apeluri

întii ezitante, apoi hotărîte ale soneriei (*Lady Windermere's Fan* — *Evantaiul doamnei Windermere*); câteodată scurgerea timpului este exprimată printr-un plan fără mare importanță în acțiune și ale cărui valoare și interes sînt mai curînd simbolice: în *Piciul*, un cadru cu nori traversînd încet cerul este intercalat între secvența inițială, unde copilul e încă foarte mic, și urmarea filmului, cînd el are cinci sau șase ani; un montaj analog se remarcă în *Varșovia quand-même* (*Totuși, Varșovia*), în care un panoramic lung pe cerul plin de nori simbolizează cei cinci ani de opresiune nazistă asupra capitalei poloneze; în *O plimbare la țară*, lungul *travelling-înapoi* (deja citat) asupra riului biciuit de ploaie are, în afară de o valoare dramatică destul de uimitoare și insolită, sensul unui zbor al timpului către un trecut iremediabil; în fine, un ultim procedeu, dar nu cel mai puțin interesant și, fără îndoială, cel mai cinematografic, îl constituie recurgera la un efect de montaj în *fondul-înlanțuit* de tip impresionist: astfel, în *Tilhari la drumul mare*, călătoria nocturnă a șoferului de camion este evocată printr-o serie de *fonduri-urii* și supraimpresiuni ale autostrăzii măturate de fururi și ale feței încordate a omului; un asemenea montaj exprimă cu remarcabilă vigoare monotonia drumului și intensitatea efortului psihic al șoferului și totodată un soi de fuziune nedefinită și omogenă a tuturor momentelor acestei călătorii, dintre care nici unul n-a avut un caracter foarte particular. În *Cetățeanul Kane*, același procedeu servește pentru a simboliza desfășurarea turneului Susan-ei prin Statele Unite: o serie de *fonduri-urii* unde se suprapun chipul eroinei, titluri de ziare, fața exuberantă a profesorului de canto și lampa care dă semnalul de începere a reprezentațiilor; în sfîrșit, Welles a mai folosit acest efect pentru a exprima, prin *fonduri-urii* de străzi și de uzine filmate în *travelling-înainte*, demersurile repetate ale lui George în căutare de lucru (*Măreția Ambersonilor*): acest montaj are valoare de repetiție și corespunde foarte exact

unui *imperfect*, amestecul de imagini create prin *fonduri-urii* sugerînd destul de bine interferența în memoria eroului a diferitelor lui căutări. În fine, călătoriile la întîmplare ale artiștilor ambulănți din *La Strada* sînt evocate printr-un procedeu analog, dar tratat mai realist (fiindcă accentul nu mai este pus în mod special pe durată): *travelling-urii* ale unor peisaje legate prin *fonduri-urii înlanțuite* — în vreme ce, în *Amintiri din casa morților*, durata lungului marș al deținuților politici de la Petersburg pînă în Siberia este evocată prin succesiunea anotimpurilor (zăpada, mugurii, florile, secerișul) ¹.

Dimpotrivă, poate exista și intenția de a se exprima *permanența* timpului, de a se pune accentul pe *durată*, subliniindu-se momentele în care, practic, nu se întîmplă nimic, dar în care durata este trăită cu intensitate; în asemenea cazuri, se recurge la diferite procedee. Am citat mai înainte procedeul folosit de Epstein în *Prăbușirea casei Usher*: un soi de palpații ale imaginii ce redau loviturile sfișietoare ale ororilor în spiritul tulburat al castelanului; în *Pisica și canarul*, un mecanism de ceasornic este supraimpresionat pe imaginea oamenilor care așteaptă; în *Ritmii orașului*, Sucksdorff redă apăsarea fizică dinaintea furtunii prin imagini de oameni osteniți și transpirați, asociate cu o muzică stridentă și cu un tic-tac obsesiv de ceasornic; atmosfera apăsătoare de la priveghiul soțului din filmul *Mama* este creată prin căderea picăturilor de apă dintr-un robinet; așteptarea plină de teamă a oamenilor ascunși în tender este ritmată de gifiitul locomotivei în *Luptătorii din umbră*.

¹ Reamintim și că un montaj rapid poate exprima cu putere viteza unei acțiuni (cursa unei locomotive în *Roata*; caii în galop din *Arsenal*) și, deci, în mod secundar, zborul timpului. Ne amintim, pe de altă parte, că suprapunerea parțială a cadrelor poate dilata și condensa durata (v. nota de la p. 124) și că un plan „anormal” de lung poate căpăta o semnificație psihologică deosebită (v. pp. 91 și 177).

Dar repetăm: încercînd să ofere o *imagine* (și, deci, o transcriere *spațială*) a *duratei*, toate aceste efecte materializează timpul fără ca prin asta să ne facă să simțim impresia subiectivă a *duratei*.

În ultimă instanță, deci, *cel mai bun procedeu de exprimare a duratei trăite intuitiv este montajul*.

Încetineala unui montaj (adică utilizarea *planurilor lungi și foarte lungi*) este mijlocul cel mai eficient de a face simțită *stagnarea timpului*, *durata* și aceasta într-un mod non-conștient (dat fiind că nici un artificiu tehnic nu a încercat să *reprezinte* respectiva durată); or, este limpede, după Bergson, că sesizarea de către noi a *duratei* e intuitivă și că percepem în mod conștient doar sistemul de referință temporal — raționalizat și totodată socializat — în care trăim.

Și dacă e adevărat, cum am mai spus-o, că spațiul și timpul sînt, în cinema, legate într-un *continuum* în interiorul căruia noi evoluăm fără nici o opreliște, este normal ca, atunci cînd spațiul ne este prezentat în blocuri masive (grăție planurilor lungi), timpul să ni se impună și el ca o totalitate nedivizată, adică *nu ca suită de momente*, ci ca *durată*.

Montajul este, așadar, mijlocul specific al exprimării *duratei*. Acest aspect al rolului său creator constituie o redescoperire relativ recentă. Aproape simultan, *Mama* de Mikio Naruse, *I Vitelloni*, *Orgolioșii* (în 1952—53) — pentru a reține doar cîteva exemple semnificative de dinaintea celor oferite de Mizoguchi și Antonioni, descoperite puțin mai tirziu — au reușit să exprime *durata* printr-un montaj de planuri foarte lungi. S-ar putea spune că se ajunge la reprezentarea *duratei*, la concretizarea ei, *filmînd-o integral*. Este necesar ca acțiunea să nu contracăreze, prin caracterul ei rapid sau frămîntat, încetineala montajului, de aceea un astfel de procedeu nu este valabil pentru toate subiectele. Dar în cîteva cazuri privilegiate, unii realizatori au ajuns să dea spectatorului senzația internă a *duratei*, a

timpului care ia naștere și se impune. Astfel sînt grijile zilnice ale „măicuței” în *Mama* de Mikio Naruse, plimbările fără țintă ale *Vitelloni*-lor noaptea pe străzi, sau pe plajă și lungă secvență în care bolnavul este purtat pînă la casa medicului, de-a lungul străzilor aglomerate în timpul Carnavalului, în *Orgolioșii*: la prima vedere, această secvență, ce pare la început fără justificare dramatică precisă, apare doar cu funcție descriptivă, dar, la o analiză mai atentă, oferă cu acuitate impresia unei *durate* sufocante și stagnante, despre care s-ar putea spune că *se împotrivesc devenirii*.

Această utilizare a cadrului lung a ajuns la modă în filmele occidentale din cursul anilor '60, dar este important să notăm că, mai mult sau mai puțin, ea a fost practică întotdeauna de cinematografia asiatică, în funcție de o concepție radical diferită de a noastră asupra *duratei*: genialul și puțin cunoscutul cineast japonez Yasujiro Ozu (1903—1963) a folosit în mod constant și conștient, începînd din anii '30, *planul-secvență* (și *planul fix*), ceea ce conferă filmelor lui o mare capacitate de fascinație.

Diversele structuri temporale ale povestirii

Este limpede acum că în complexul spațiu-timp (sau continuitatea spațiu-durată), care constituie universul filmic, timpul și numai el e cel ce structurează de o manieră fundamentală și determinantă întreaga povestire cinematografică, spațiul nefiind niciodată altceva decît un factor de referință secundar și auxiliar. Construcția unui film trebuie, deci, analizată în raport cu tratamentul la care aceasta supune timpul. Să încercăm acum o trecere în revistă a diferitelor tratamente posibile.

A. Timpul condensat: este utilizarea care i se dă în mod obișnuit timpului în cinematograf;

am insistat deja asupra acestei activități creatoare a decupajului și a montajului și mă voi mărgini a aminti aici cele două etape principale ale ei: mai întâi, scoaterea în evidență a unei continuități cauzale unice și liniare în întrepătrunderea succesiunilor multiple din realitatea obișnuită, apoi suprimarea timpilor slabi ai acțiunii, adică a acelor care nu participă direct și util la definirea și la dezvoltarea secvenței dramatice; de unde condensarea duratei și impresia de plenitudine a trăirii pe care o simțim la vizionarea filmului și care este unul dintre factorii cei mai însemnați ai puterii lui de fascinație; timpul acțiunii filmice astfel condensat este un dat cu specificitate estetică (regulile unității de acțiune și de timp, în ciuda caracterului artificial care li se reproșează uneori pe bună dreptate, rămân întru totul valabile), dar amintește și alternanțele de automatism și de conștiință clară a vieții reale și mai ales decantarea care se produce în memorie, în avantajul exclusiv al evenimentelor ce ne „privesc” direct și profund, chiar dacă mobilurile selecției noastre memoriale sînt inconștiente.

B. Timpul respectat: rareori s-a încercat, în câteva filme, să se respecte desfășurarea temporală în integralitatea ei, prezentîndu-se pe ecran o acțiune a cărei durată se pretindea a fi identică aceleia din film. Încă Hitchcock, în *Fringhia*, respectase, involuntar desigur (vreau să spun că nu asta era grija lui principală), acest rămășag, fiind, practic, într-un singur cadru — aparatul de filmat urmarea neîncetat personajele în decor, iar racordurile între bobine se făceau fără schimbarea planului, ci prin *închideri în întunecare*. În mod mai sistematic, unele filme au pretins ca într-o oră și jumătate de proiecție să ne facă să trăim o porțiune de durată strict identică (sau aproape) din viața unui boxer (*Un meci aranjat*) sau a unui șerif (*High Noon — La amiază*). Bineînțeles, este vorba de o ficțiune: dacă în primul dintre aceste filme n-ar apărea un ceas public în cadrul inițial (el arată ora 21 și 05) și

în cel final (arătînd atunci ora 22 și 15), dacă în al doilea film nu s-ar vedea, în mai multe cadre, o pendulă, spectatorul n-ar avea nici un mijloc să verifice în ce măsură postulatul de bază a fost respectat; ceea ce denotă că, într-adevăr, timpul științific determinat nu coincide absolut deloc cu timpul de percepție — timpul psihologic al spectatorului — adică intuirea subiectivă și personală a duratei, care depinde de starea noastră fizică și mentală de moment, de interesul și de „angajarea” noastră în povestire. Mult mai important este faptul că *decupajul-timp* a fost înlocuit cu *decupajul-spațiu*; adică, în loc să aleagă niște fragmente temporale după placul lui și numai în funcție de interesul prezentat de ele din punct de vedere dramatic și să le plaseze în film, realizatorul a fost obligat să respecte integralitatea duratei; el a trebuit, așadar, să se conducă în alegere (cel puțin aceasta este consecința logică a postulatului de pornire) după necesitatea de a asigura cu strictețe nesurapunerea temporală a diferitelor fragmente de acțiune care alcătuiesc filmul. Mai mult decît din cauza acestei particularități (care, în fond, este doar o variantă a unității de timp, căreia eu îi subliniez eminenta valoare dramatică), filmul *La amiază* este important deoarece, fixîndu-i acțiunii un sfîrșit fatal și iremediabil (aici sosirea trenului care îl aduce pe banditul ce a jurat să se răzbune pe șerif), el valorifică durata, făcînd-o să joace un rol deosebit de dens; la fel se întîmplă în numeroase filme unde acțiunii i se stabilește un sfîrșit tragic (explozia bombei atomice în *Copiii din Hiroshima*, asaltul dat de poliție în *Noaptea amintirilor*, o execuție capitală în *Nous sommes tous des assassins — Toți sîntem asasini*, moartea eroinei în *N-a dansat decît o vară*).

C. Timpul abolit: sub acest titlu voi pune în discuție trei filme realizate aproape în aceeași epocă și care oferă o concepție extrem de îndrăzneată asupra temporalității în cadrul acțiunii. Este vorba, în primul rînd, de filmul lui Alf

Sjöberg *Domnișoara Iulia* (1950). Eroina și valetul tatălui ei, Jean, își fac confidențe în noaptea de Sfântul Ion. Bărbatul povestește cum, pe cînd era copil, a fost fugărit de guvernanta de la castel pentru că furase mere; asistăm la urmărirea copilului, apoi un panoramic îi descoperă (în același cadru) pe Iulia și pe Jean care se plimbă la o oarecare distanță; ca urmare a unei alte pozne, el fusese bătut: vedem cum băiatul este biciuit, după care un panoramic ni-i arată pe servitorii adunați (în trecut), înainte de a se ajunge la chipul în *gros-plan* al Iuliei care ascultă (în prezent) povestirea lui Jean. Mai târziu, Iulia se îmbată ca să uite rușinea de a se fi dăruit valetului și își evocă, la rîndulei, copilăria: vedem atunci, alături de eroi și în același cadru cu ei, cum trec Iulia, copil încă, și mama acesteia înainte să fi murit. În sfîrșit, hotărîtă să fugă împreună cu Jean, tinăra a spart biroul tatălui ei; chiar atunci acesta se întoarce la castel, iar ea își imaginează ce se va petrece; Iulia apare atunci în prim plan, în vreme ce vocea sa, din *off*, povestește evenimentele care, crede ea, vor avea loc și pe care le vedem desfășurîndu-se înapoia ei: tatăl, care a descoperit furtul și a chemat un polițist, îi pune fetei o întrebare (în viitor), iar răspunsul ei (în prezent și în viitor) se poate aplica prezentului și viitorului (cuvinte adresate lui Jean — răspuns la întrebarea tatălui). Există astfel, aici o îndrăzneală sinteză între un comentariu din *off* la *prezent* și o scenă care materializează un *viitor* (dealtfel doar imaginat și rămînînd o simplă posibilitate), *sinteză* nu numai *tehnică*, ci și *dramatică*; deoarece pentru a evita să ajungă în situația intolerabilă și umilitoare de care se teme și pe care și-o imaginează astfel, tinăra fată își va tăia beregata — aceasta fiind singura posibilitate de a scăpa de „dezonoare“.

Polivalența temporală realizată astfel de Sjöberg prezintă o uimitoare vigoare expresivă și este, în pofida îndrăzelii sale și a „lecturii“ relativ dificile, perfect valabilă, din punct de vedere psihologic, cu tot caracterul ei foarte evident

non-realist; amestecul timpurilor se explică prin faptul că Jean și Iulia visează — or, în conștiință, totul se petrece la prezent, la *prezentul conștiinței*; iar desfășurarea filmului, așa cum am mai semnalat, se aseamănă mult mișcărilor din conștiință, unde percepțiile exterioare reale și motivațiile psihice cele mai profunde ce survin în istoria individului se înscriu în același plan al trăirilor din conștiință; în film, evenimentele prezente și amintirile sau „proiecțiile“ imaginației se înscriu și ele în același plan, iar identitatea termenilor este ciudată.

Lászlo Benedek, în *Moartea unui comis-voiajor* (1952), recursese, cu o măiestrie identică, la amestecul unor temporalități diferite în același spațiu dramatic. Comis-voiajorul Willy Loman, epuizat de o viață întreagă de muncă îndrîjită, are halucinații care evocă episoade ale trecutului și sint materializate în însăși imaginea unde evoluează eroul și cu același realism. Iată un prim exemplu al acestui procedeu — scena unde protagonistul se află alături de soție în bucătăria casei lor: el este cadrat din față, în prim-plan, soția, în planul doi, stă jos, iar în fundal se deschide o ușă spre vestibul; soția îi răspunde la o remarcă pe care el tocmai a făcut-o: — „Tu ești bărbatul cel mai elegant din lume“ și ride; se aude atunci izbucnind un alt ris, mai puternic și mai vulgar; bărbatul se întoarce spre locul de unde vine acest ris și ne dăm seama că vestibulul de adineaori s-a transformat într-o sordidă cameră de hotel; o femeie se îmbracă acolo și răspunde unei întrebări puse de bărbat soției lui, în vreme ce el înăștează spre fundal, intră în cameră și o îmbrățișează pe femeie; apoi, după o scenă scurtă care constituie materializarea unui episod din *trecut*, bărbatul revine în bucătărie, la *prezent*, și o auzim pe soție răspunzînd la întrebarea pe care el i-o pusese în momentul trecerii în cealaltă încăpere. Astfel, pe întinderea unei clipe omul a retrăit o scenă întreagă din trecut, pe care realizatorul a materializat-o prin regie dîndu-i același caracter de realitate ca și tramei din prezent a povestirii;

dar să admitem că este vorba despre ceva mai mult decît reprezentarea obișnuită a amintirii, pentru că apare coexistența materială, în același plan dramatic și tehnic, a realității obiective și a unui conținut memorial. Alt exemplu găsim într-o scenă ulterioară: Willy joacă o partidă de cărți cu vecinul său Charley și, văzînd portretul fratelui său Ben, începe să evoce trecutul; atunci vedem în fundul încăperii care s-a lungit și s-a întunecat, apărînd Ben care intervine în conversația dintre Willy și Charley, fără ca, evident, acesta din urmă să-și dea seama de nimic; apoi Charley pleacă și Willy aleargă după Ben, îl ajunge din urmă și, împreună cu el, intră în trecut¹.

În fine, efecte asemănătoare (totuși mai puțin constante) se găsesc în *Povestirile lunii palide de după ploaie* de Mizoguchi (1953). Eroul filmului, Genjuro, venit la tirg să vîndă ceramică, vede ivindu-se o prințesă cu doamna ei de companie, care îl invită la castelul lor; or, încetul cu încetul, înțelegem că aceste două persoane sînt fantome, deși prezintă aceeași aparență de realitate ca și ființele vii care le înconjură. Descoperirea acestei existențe fantomatice este enunțată, intrucitva, prin apariția, printre mătășurile unui negustor ambulant, a soției lui Genjuro, aflată foarte departe de acolo; și această imagine este urmată de o nouă apariție, atunci cînd eroul, întors acasă, i se pare că o vede aieva lingă vatră, pe iubita lui soție, care murise însă de mult timp.

Se constată, deci, că regia sintetică sub aspect temporal a lui Sjöberg este cea mai îndrăzneată, fiindcă aparițiile trecutului în *Domnișoara Iulia* sînt tratate în mod obiectiv, ca simple evocări memoriale perfect lucide, în vreme ce Willy Loman este victima unor halucinații prezentate limpede

ca atare (cu lumini expresioniste și decoruri variabile), iar Genjuro e tras pe sfoară de fantome și apariții evasipatologice. Totuși descoperirile lui Mizoguchi sînt cele mai frumoase, fiindcă au un caracter oniric și totodată poetic, care nu există la Sjöberg și Benedek. Oricum, cele trei filme sînt remarcabile prin felul îndrăzneț și realist cum materializează fuziunea celor două temporalități într-un același spațiu dramatic, problemă care pînă atunci nu fusese rezolvată (dacă nu socotim exemplul, deja citat, din *Fantoma care nu se întoarce*), decît prin folosirea supraimpresiunii sau a *flash-back*-ului tradițional.

D. În sfîrșit, *timpul răsturnat* (bazat pe *întoarcere în trecut* sau *flash-back*) este, fără îndoială, procedeul de interpretare a timpului cel mai interesant din punctul de vedere al povestirii cinematografice și e foarte răspîdit în filmele actuale; cu toate că nu este cu adevărat la modă decît de vreo cincisprezece ani, pare să fi fost utilizat încă de la origini; deși, în mod evident, le-a fost inspirat realizatorilor de către roman, trebuie să admitem că filmul îl folosește foarte adesea, iar uneori în chip fericit, din diferite motive pe care le vom analiza în continuare.

I. Mai întîi motive *estetice*, cu scopul de a aplica în mod riguros regula *unității de timp* (și eventual a celei de *loc*); ar fi o greșeală să se subestimeze importanța unității de timp în geneza unei atmosfere dramatice, și numeroase filme și-au găsit aici motivația valorii lor: *Noaptea Anului nou*, *Noaptea amintirilor*, *Fugarul*, *The Informer* (*Denunțatorul*), *Porțile nopții* etc. Această unitate de timp poate fi foarte relativă în cazul unei acțiuni care se împarte în două tranșe separate de un lung interval: în loc să se prezînte originile dramei și apoi să-i fie arătată concluzia de după douăzeci sau treizeci de ani, se începe filmul cu această a doua perioadă, apoi o întoarcere în timp va povesti trecutul, după care se revine în prezent, pentru deznodămîntul dramei; astfel, opera se închide asupra ei însăși, conform

¹ Procedeul reluat ulterior de Bergman în *Smultronstället* (*Fragii sălbatici*), unde bătrînul doctor Borg coexistă cu personaje care sînt materializări ale amintirilor lui din tinerețe.

unei simetrii structurale foarte satisfăcătoare din punct de vedere estetic și totodată conform unei simetrii temporale care îi dă o unitate axată pe prezent — timp prin excelență al *participării*, așa cum am arătat-o în mai multe rânduri.

2. *Motive dramatice*: *flash-back*-ul constă, așadar, în a-i destăinui spectatorului deznodământul încă de la începutul filmului; această construcție, în afară de interesul structural pe care îl prezintă (cf. paragraful precedent), are considerabilul avantaj de a suprima orice element de dramatizare artificială datorată ignorării deznodământului și de a pune în valoare conținutul uman al operei și soliditatea construcției ei. Acest procedeu contribuie astfel substanțial la crearea *unității de ton*, atât de importantă într-o operă: el face să dispară aparenta disponibilitate a evenimentelor și revelează *sensul* lor profund, indicându-i spectatorului întorsăturile acțiunii viitoare. În cazul unui film de calitate ca *N-a dansat decât o vară*, acest gen de povestire lipsită de surprize goleşte drama de orice „suspans” și concentrează interesul asupra traiectoriei psihologice a personajelor și asupra construcției dramatice ale cărei arhitectură și rigoare psihologică sînt puse pe deplin în lumină. Același procedeu se găsește în *Dublă asigurare*, film ce începe cu sosirea la birou a agentului de asigurări rănit, care se așază în fața dictafonului pentru a istorisi întâmplarea; faptul că spectatorul află cît de rău se va termina drama pentru protagonist introduce o atmosferă de fatalitate iremediabilă, care contribuie mult la a conferi filmului un caracter atât de fascinant. Este de remarcat, de altminteri, că această construcție nu face altceva decît să instaureze starea de lucruri existentă în tragedia antică; deznodământul fatal al poveștii lui Oedip sau a Antigonei este cunoscut dinainte, dar drama nu stîrnește mai puțin teroarea sacră a spectatorului; acest lucru l-au înțeles Laurence Olivier și Orson Welles, care și-au deschis filmele cu imaginea cortegiului funebru al lui Hamlet și, respectiv, al lui Othello.

3. *Motive psihologice*: și ele pot justifica răsturnarea suitei temporale firești a evenimentelor. Este, de pildă, cazul filmului centrat pe un personaj care își amintește; în locul unei desfășurări normale a acțiunii, cu intervenția eroului în calitate de element al acestei acțiuni, este mult mai judicios să se centreze drama asupra lui, făcînd din cea mai mare parte a filmului o materializare a amintirii sale; ajuns la paroxismul dramei lui, eroul re trăiește, în frămîntări succesive, împrejurările care l-au adus la această culme a desperării și a singurătății. Astfel, muncitorul din *Noaptea amintirilor*, baricadat la el în cameră după ce l-a asasinat pe dresorul de cîini, revede perioadele unei iubiri pe care josnicia celui ucis a făcut-o fără speranță; sau liceanul din *Diavolul în corp* vede re apărîndu-i în memorie episoadele pasiunii față de o tînră femeie care a murit; așisderea, după o *Scurtă întîlnire* cu Alec, Laura, întoarsă acasă, re trăiește dureros scurtele clipe ale acestei iubiri imposibile, care a dus-o în pragul sinuciderii; în sfîrșit, François Donge, ținuit pe un pat de spital după ce fusese otrăvit de soție, își pune întrebări cu privire la trecut, pentru a încerca să descopere *Adevărul despre Bébé Donge*.

De altfel, filmele conținînd mai multe mărturii asupra unui și același eveniment sau a unui același personaj apar ca o dezvoltare a acestui procedeu de a povesti. Se pare că nașterea lui, poate fi situată în filmul *Thomas Garner* (1933) unde viața unui om era arătată așa cum o re trăiau, succesiv, două persoane din cortegiul lui de înmormîntare; procedeu reluat aproape aidoma de Autant-Lara în *Le Bon Dieu sans confession* (*Domnul Dumnezeu fără spovedanie*) și mai înainte, de o manieră mai liberă, în filmele *Cetățeanul Kane*, *Marie-Martine*, *Rashomon* și *Viața în roz*; interesul acestor filme este că ele constituie un fel de studii fenomenologice, personajul fiind înfățișat întotdeauna din exterior și conform unor puncte de vedere diferite, care permit să i se contureze personalitatea, sau, dimpotrivă, arată ca elementele unui puzzle a cărui asamblare apare

în final imposibilă; astfel, un film cum este *Cetăţeanul Kane* semnifică neputinţa de a pătrunde secretul intim al vieţii unui om, în timp ce *Rashomon* este o demonstraţie destul de caustică a relativităţii adevărului şi a neîncrederii cu care trebuie privită obiectivitatea diferiţilor martori ai unui şi aceluiaşi fapt. *Viaţa în roz* studiază, într-o perspectivă analogă, un caz de mitomanie caracteristică: pedagogul istorisea despre nişte reuşite sentimentale, sfârşind prin a le recunoaşte falsitatea; atunci erau revăzute evenimentele aşa cum se desfăşuraseră în realitate, obiectivitatea povestirii fiind dovedită, de data aceasta, prin prezenţa, în toate cadrele, a copilului-martor la păţaniile bietului pedagog. De o manieră asemănătoare, *Manèges (Manejul)* este construit dintr-o serie de *flash-back*-uri justificate printr-un punct de vedere dublu: amintirile soţului batjocorit şi povestirea soacrei, ceea ce determină relatarea unor evenimente de cîte trei ori — de pildă, plecarea tinerei femei, în ziua vînzării manejului, eveniment văzut în amintirea soţului, în povestirea soacrei şi, în sfîrşit, *în mod obiectiv*.

Pe de altă parte — şi aceasta ar putea constitui exemplul unui al treilea tip de întoarcere în trecut de ordin psihologic — ne amintim cum Cayatte a construit filmul *Înainte de potop* printr-o serie de *flash-back*-uri pornind de la chipul părinţilor diferiţilor inculpaţi; realizatorul a vrut să semnifice prin asta faptul că drama se petrece în primul rînd în conştiinţa părinţilor, fiindcă ei sînt principalii răspunzători de răătăcirile criminale ale copiilor.

În fine, trebuie să subliniem magistrala reuşită a filmului *Hiroshima, dragostea mea*, unde Resnais a ajuns, pe planul povestirii vizuale, la o fuziune perfectă a trecutului şi prezentului, amestecate în conştiinţa eroinei; procedeul nu este nou şi e relativ mai puţin îndrăzneţ decît acela din *Domnişoara Iulia*, dar e utilizat cu o măiestrie remarcabilă şi, deoarece se bazează

exclusiv pe schimbarea cadrelor prin tăietură la fotogramă, nu rupe deloc continuitatea povestirii (în special graţie înlănţuirilor prin *travling-inainte* şi comentariului subiectiv *la prezent*), care evocă din plin *progresul conştiinţei* bergsonian sau durata proustiană.

4. În sfîrşit, motive *sociale* pot justifica o întoarcere în trecut. *Crima domnului Lange* începe cu sosirea eroului şi a spălătoresei la graniţa belgiană; tinăra femeie află că amîndoi sînt puşi sub urmărire pentru crimă şi hotărăşte să spună povestea lor clienţilor din cabaret, care i-au recunoscut, cu scopul ca aceştia să judece ei înşişi dacă trebuie să-i denunţe ori să-i lase să treacă graniţa; acest preambul, inutil în fapt, este, bineînţeles, o precauţie de ordin social, destinată să dezarmeze cenzura care nu era deloc inclinată să vadă cu ochi buni un film unde un patron rău era ucis de organizatorul unei cooperative muncitoreşti — gest ce se încarcă azi cu o semnificaţie şi mai precisă, cînd se ştie că Renoir avea pe atunci opinii de extremă stîngă şi că filmul a ieşit pe ecranele pariziene în ianuarie 1936, deci cu puţine luni înainte de victoria în alegeri a Frontului Popular; în acelaşi timp, episodul final, în care se vede cum oamenii din popor îl absolvă moral pe ucigaş, era o sugestie adresată publicului: este sigur, într-adevăr, că spectatorul se identifică cu oamenii din cabaret şi că este determinat să ia asupra lui sentinţa acestora cu privire la cazul înfăţişat.

O „precauţie“ analogă, dar inutilă şi foarte stingace de data asta, se întîlneşte în *Să mori de plăcere*: preambulul şi concluzia filmului se desfăşoară într-un avion unde a luat loc povestitorul; este vorba, fără îndoială, de a se atenua în ochii spectatorului violenţa din film, prezentîndu-se această istorie cu vampiri drept o *povestire*, deci drept o realitate de gradul al doilea. Există aici o involuntară şi naivă demonstraţie a credinţei generale în puterea de convingere a imaginii cinematografice.

Flash-back-ul (sau întoarcerea în trecut) a devenit, deci, un procedeu de scriitură absolut curent.

Să precizăm aici că trecutul introdus prin *flash-back* poate fi: sau un trecut *obiectiv* prezentat ca atare, sau un trecut *subiectiv*, amintire adevărată (imaginea neamțului mort din *Hiroshima*, *dragostea mea*) ori falsă (a se vedea exemplul din *Pulberea tăcută* citat mai sus), sau o imagine fără intenție de înșelăciune: pe patul de moarte, eroina din *Back Street* se vede întâlnindu-l efectiv, în tinerețe, pe bărbatul iubit, deși în realitate această întâlnire nu a avut loc, din pricina unei întâmplări nefericite.

Procedeele tehnice de introducere a *flash-back*-ului sînt puțin numeroase, deoarece sînt condiționate de necesitatea de a fi lizibile; trecerea la o altă temporalitate trebuie să fie înțeleasă de spectator și din acest motiv introducerea *flash-back*-ului se bazează, în esență, pe două procedee: *travellingul înainte* — pe care l-am definit mai sus ca indicînd trecerea la interiorizare și deci la trăirea în mod subiectiv a duratei — și *fondul în lăntuit*, care constituie, din punct de vedere material și, deci, sugerează, sub aspect psihologic, un soi de fuziune între cele două planuri ale realității, ca și cum trecutul ar năvăli, puțin cîte puțin, în prezentul conștiinței, devenind la rîndul lui prezent. Aparatul de filmat va avansa deci pentru a se opri dinaintea unui chip văzut în *gros-plan* (*Scurtă întâlnire*), sau se va întoarce ușor spre un fundal neutru și nedeterminat ca însăși amintirea (*Vacanță pierdută*); apoi, trecutul va fi introdus printr-un *fondul în lăntuit*, mai rar printr-o *scurtă închidere în întunecare* sau (pe vremea filmului mut) printr-o deschidere în iris.

Cea mai mare parte a procedeelelor de tranziție sînt *fonduri* în lăntuiri propriu-zise sau derivate ale acestora; astfel, trecerea se face prin intermediul unei oglinzi (*Diavolul în corp*: François privește într-o oglindă, apoi un *fondul* în lăntuire

combinat cu distorsiunea benzii sonore introduce imaginea Marthei care se plimbă; *O vară cu Monika*: oglinda în fața căreia se află băiatul se întunecă, apoi apare Monika, goală, pregătindu-se să se scalde) sau al unui portret (*Domnișoara Iulia*), sau al unui obiect încărcat de amintiri și servind drept catalizator (o broșă în *Noaptea amintirilor*), sau, iarăși, printr-o gravură sau o fotografie care se însuflețește treptat (*Cetățeanul Kane*), ori, în sfîrșit, printr-un obiect oarecare, fără rol dramatic și care servește numai ca numitor comun celor două planuri unite prin *fondul* în lăntuire.

Tranziția vizuală este subliniată prin *banda sonoră* în mai multe feluri: trecere realistă, în cele mai multe cazuri, prin simplă înlocuire de sunete (*fondul sonor*); intervenție a *muzicii*, subliniind trecerea printr-o temă destul de insinuantă și lirică, prin care spectatorul a învățat să recunoască introducerea unei alte temporalități (*Noaptea amintirilor*); sau, de asemenea, distorsiunea sunetului, care explică cufundarea dureroasă în trecut (*Diavolul în corp*); trebuie citat *flash-back*-ul amintirilor din tinerețe ale savantului aflat la căpătiul soției sale muribunde (*Miciurin*): trecutul este introdus fără nici o *tranziție vizuală*, prin tăietură la *fotogramă*, dar plimbarea pe pajiște, care constituie întoarcerea în trecut, este întovărașită de un motiv muzical vesel și în culori vii, în contrast cu tristețea camerei mortuare; în fine, în *Suddenly Last Summer* (*Deodată, în vara aceea*), trecutul este introdus prin *supra-impresiune* sub forma unei apariții mai întii intermitente (un soi de pulsații ale imaginii), apoi continue, în vreme ce chipul povestitoarei rămîne vizibil într-un colț al ecranului, iar cuvintele ei constituie legătura prezent-trecut.

Trebuie amintit încă un efect (deja citat), care se află la limita *fondului* în lăntuit și care constă în introducerea trecutului printr-o transformare pe nesimțite a iluminării decorului; astfel, în *House of Strangers* (*Casa străinilor*), cînd eroul

regăsește casa unde odinioară a trăit fericit și când urcă scara, decorul se luminează treptat, iar odată cu atingerea palierului bărbatul intră în trecut; când protagonistul din *Moartea unui comis-voiajor* se gindește cum fiii lui lustruiau pe vremuri bătrînul Ford, bucătăria se umple brusc de soare, iar el iese în grădina de acum cincisprezece ani. În sfîrșit, ne amintim că trecutul mai poate fi introdus și prin rostirea numelui unui personaj (a se vedea exemplul din *Pescuitorii de crab* sau cel din *O căsuță la Dartmoor*), iar o simplă mișcare de aparat ne poate face să trecem dintr-un spațiu-prezent într-un spațiu-trecut; astfel, în *Noapți albe* de Visconti se trece, printr-un panoramic, de la Natalia (care, în prezent, își povestește trecutul) la imaginea bărbatului iubit de ea, așa cum i-a apărut el prima oară.

Dar trecutul poate fi introdus și printr-un simplu *racord* prin *tăietură la fotogramă*, ca între două planuri care s-ar afla la același nivel al realității, dialogul sau comentariul făcînd atunci legătura: în *Mama* de Mikio Naruse, în momentul cînd părinții evocă trecutul, se intercalează un cadru care li arată încă tineri căsătoriți, cu doi copii de vîrstă fragedă; în *Domnul Ripois*, începutul *flash-back*-ului este anunțat prin comentariul din *off* al eroului, dar trecutul intervine mai întîi sub forma unui singur *plan scurt* (un *puding* aruncat în vatra unui șemineu), apoi se revine pentru o clipă în prezent împreună cu povestitorul și, în sfîrșit, ne întoarcem în trecut pe durata unui episod din acțiune.

Mult mai îndrăzneț, Resnais introduce în prezent planuri *trecute* și aceasta prin simplu *racord din tăietură la fotogramă* și fără nici o trecere verbală; astfel, în *Hiroshima, dragostea mea*, prima imagine a minii neamțului mort este pătrunderea absolută a unui alt spațiu-timp ale cărui coordonate, ca, dealtfel, și semnificația lui, sînt în acea clipă ignorate cu desăvîrșire de către spec-

tator¹; în *Anul trecut la Marienbad*, pătrunderea unui trecut (real, imaginar?) se face printr-o serie de *flash-back*-uri la început foarte scurte, apoi din ce în ce mai lungi, ultimul sfîrșind prin a impune prezența unei alte temporalități².

Posibilitățile reconstruirii temporale a povestirii filmice sînt de o asemenea natură încît era inevitabil ca realizatorii să nu fie tentați de dificultatea și subtilitatea lor. Astfel, se pot găsi exemple de *flash-back*-uri de *gradul doi*, adică evocarea unor evenimente care au avut loc prin raportare la un prim trecut. În exemplul citat din *Moartea unui comis-voiajor*, scena cu prostituata care ride este un *flash-back* față de scena din bucătărie cu soția protagonistului, care scenă, raportată la prezentul din film, este ea însăși un *flash-back* (evocare a unei amintiri a eroului). Același procedeu apare în *Sorry, wrong Number (Ați greșit numărul)*, unde medicul îi povestește eroinei (prezent) vizitele pe care i le-a făcut soțul său (primul trecut) pentru a-i descrie crizele ei (al doilea trecut); în *Cazul Maurizius*, procurorul citește într-un dosar (prezent), darea de seamă asupra interogatoriului acuzatului, amintindu-și împrejurările (primul trecut), în care acesta a cunoscut-o pe victimă (al doilea trecut); în *Contesa desculță*, regizorul, asistînd la înmormîntarea tinerei femei (prezent), rememorează o vizită pe care aceasta i-a făcut-o într-o seară

¹ Spectatorul ignoră (în această clipă) rațiunea de a fi a respectivului plan, dar înțelege că e vorba de reprezentarea unei amintiri a eroinei; dealtfel, această interpretare este ușurată de faptul că *flash-ul* cu pricina este încadrat de două *prim-planuri* ale chipului Emmanuellei Riva, a cărui privire este *intoarsă* spre înăuntru.

² Acest film este un veritabil *puzzle temporal*; întrepătrunderea diferitelor lui temporalități devine indescifrabilă: acțiunea se petrece în același timp la prezent (sau mai ales: un prezent) și în diverse trecuturi (și, de asemenea, fără îndoială, în amintirile despre aceste trecuturi), ca și într-un viitor închipuit. Spațiul este și el, aici, strict *conceptual*.

(primul trecut) pentru a-i povesti despre noaptea nunții ei (al doilea trecut) ¹.

Dar dacă trecutul se integrează perfect în prezentul din conștiința noastră, nu totdeauna se întâmplă la fel și cu viitorul, pentru că, în principiu, acesta ne rămâne necunoscut. Totuși, unii realizatori au încercat și uneori au reușit această pătrundere.

Poate fi vorba, în primul rând, de un viitor real și obiectiv (istoric); astfel, în filmul său de montaj *Osvobodionnaia Franța (Franța eliberată)*, Iutkevici intercalează, în faimoasa scenă a pasului de dans schițat de Hitler la Compiègne, în ziua armistițiului din 1940 ², o scurtă și înspăimântătoare secvență a bătăliei de la Stalingrad — această îndrăzneță evocare a viitorului creează o puternică impresie de fatalitate ce-l strivește pe bietul învingător de moment.

Dar mai poate fi vorba și de un viitor închipuit (temut sau sperat) de un personaj; ca de pildă unul dintre exemplele din *Domnișoara Iulia* citat mai sus, sau, în *Underworld (Noaptea din Chicago)*, secvența evadării imaginate de complicității deținutului, iar în *Timpuri noi* casa ultra-modernă în care se visează Charlot.

În general, acest viitor anticipat este dezmințit de evenimente, din motive de dramaturgie. Dar el poate fi, dimpotrivă, confirmat prin desifurarea în continuare a acțiunii și atunci trece din proiecția imaginară în realitatea în acțiune; astfel, proiectul înecării amantei stinjenitoare, studiat pe hartă de tânărul arivist, face loc (prin *fondul înlănțuit*) veritabilei situații a comiterii crimei (*An American Tragedy — O tragedie americană*); la fel, planul atacării unei bănci, schițat

¹ Să semnalăm că procedeul nu e nou, deoarece poate fi regăsit încă din 1920, în filmul german *Ivirea primăverii*.

² Se știe că această scenă faimoasă este un fals, rezultat dintr-un trucaj realizat în timpul războiului de către documentaristul englez John Grierson, într-un film de propagandă, pentru a-l ridiculiza pe Hitler. (A se vedea „Cinéma 64”, nr. 53, p. 47)

în aburul de pe un geam se transformă (tot prin *fondul înlănțuit*) într-un *hold-up* autentic (*The left-handed gun — Stîngaciul*). Acest procedeu permite o elipsă temporală și totodată o economie de dialog și se dovedește un foarte eficient element al povestirii filmice: este un viitor potențial care devine prezent activ.

În sfârșit, iată și ceva mult mai îndrăzneț: ceea ce se poate numi, prin analogie, *flash-forward*, adică proiectarea, într-o secvență din prezent, a unui viitor real din punct de vedere dramaturgic și deci necunoscut personajelor. În *Castelul de sticlă*, cei doi amanți, Evelyne și Rémy, care s-au întâlnit într-o cameră de hotel, întârzie peste ora cînd tînăra femeie ar fi trebuit, în mod normal, să plece ca să prindă trenul. René Clément plasase atunci, în acest loc (după un *fondul înlănțuit* al ceasului lui Rémy cu un orologiu), un cadru al camerei mortuare cu trupul Evelynei și un cadru al soțului la aflarea tragicei vești. Apoi, după această pătrundere a destinului, se revenea la hotel: amanții își dădeau seama de ora tirzie, încercau în zadar să ajungă la gară înainte de plecarea trenului de Berna; Evelyne hotăra atunci să ia avionul și filmul se termina cu despărțirea protagoniștilor care ignorau că avionul avea să se prăbușească. Ca și în cazul tragediei antice, spectatorul era pus la curent cu taina unui deznodămînt în care destinul avea să zdrobească fericirea oamenilor. Acest montaj îndrăzneț trebuia să-i provoace spectatorului un șoc dramatic deosebit sau... să-i rămînă neînțeles; ceea ce s-a și întâmplat, se pare, deoarece numeroși oameni, chiar obișnuiți cu subtilitățile limbajului filmic, nu și-au dat seama de rațiunea prezenței aceluia cadru în acel moment; după câteva zile de vizionări în exclusivitate, planul camerei mortuare a fost mutat la sfîrșitul filmului. Iată un frumos subiect de meditație asupra genezei limbajului filmic: cum și de ce un procedeu de expresie este sau nu lizibil pentru spec-

tator? Cred că regula pe care am definit-o mai sus (pag. 193) dă un răspuns acestei întrebări. Montajul lui Clément rămîne greu de înțeles (cel puțin în clipa în care îl percepem), deoarece nu putem cunoaște viitorul, putem doar să-l imaginăm; proiectarea brutală în prezent a unui viitor real nu corespunde nici unei experiențe psihologice a ființei omenesti, iar reprezentarea lui rămîne inexplicabilă, cel puțin pînă cînd această ființă nu a învățat să-i citească sensul.

Să închidem această paranteză consacrată viitorului și să constatăm că *flash-back*-ul este, deci, un procedeu de expresie extrem de comod, și asta din mai multe puncte de vedere: el oferă o mare suplețe și o mare libertate a povestirii, îngăduind să se răstoarne cronologia, ușurează păstrarea celor trei unități tradiționale (sau cel puțin a celei mai importante dintre ele, aceea de timp) axînd filmul pe deznodămîntul dramei, reprezentat ca *prezent-aici* al unei conștiințe și făcînd din alte epoci și din alte locuri anexe subordonate și înglobate intim în acțiunea principală; *trecutul* devine un *prezent*, iar un *altundeva* devine un *aici* ale conștiinței. Continuarea acțiunii nu mai este atunci direct temporală, ci *cauzală*, adică montajul se bazează pe trecerea la trecut prin expunerea cauzelor care au determinat faptele prezente; succesiunea evenimentelor ca urmare a cauzalității lor logice este, astfel, respectată, dar cronologia strictă este răsturnată și restructurată în funcție de un punct de vedere în general subiectiv; în orice caz, un punct de vedere subiectiv comandă, în povestire, utilizările cele mai originale și mai fecunde ale procedurii. *Flash-back*-ul creează, deci, o temporalitate *autonomă, interioară, maleabilă, condensată și dramatică*, ce dă acțiunii o creștere a unității de ton și permite introducerea cu multă naturalețe a povestirii subiective la persoana întii, deschizînd domenii psihologice cărora

li s-au văzut importanța și bogăția¹. În capitolul consacrat spațiului, am discutat mult despre timp, dată fiind legătura dialectică dintre unul și celălalt în continuitatea spațiu-durată.

Dar primatul duratei asupra spațiului — și deci afirmația că filmul este o artă a duratei — apar ca indiscutabile. Durata este *dinamică*, spațiul este *pasiv*, ea este *structură*, el simplu *cadru*. El intervine la nivelul imaginii, ca o componentă printre altele, în vreme ce ea acționează la nivelul povestirii și determină totalitatea filmului. Spațiul este cuprins în durată, pe cînd durata organizează spațiul; acesta este dislocat, dezintegrat, continuitatea îi este negată, în beneficiul duratei. Se găsește în *Calle Mayor (Strada Mare)* un efect de montaj spațiu-durată foarte semnificativ: este vorba de lungă scenă unde eroina își povestește adolescența tinărului care îi face curte; cel puțin avem impresia că, din punct de vedere temporal, există o singură scenă, dar diversele momente ale conversației se desfășoară (fără întreruperea dialogului) în locuri foarte diferite (deși Bardem ne sugerează, vizual, că personajele se deplasează); este vorba, prin urmare, de o negare a continuității spațiale în beneficiul afirmării unei continuități temporale trăite în mod subiectiv.

La sfîrșitul acestui capitol care încheie studiul nostru, este limpede că noțiunea de *timp* (sau, mai exact, să o precizăm încă o dată, aceea de *durată*) este, împreună cu cea de *montaj*, noțiunea absolut fundamentală a limbajului cinemato-

¹ Totuși, *flash-back*-ul este astăzi un procedeu demodat și a fost abandonat de către neorealism și de cinematograful care se vrea modern.

S-ar putea aplica evocării trecutului în film formula lui Laurence Durrell: „Nu un timp regăsit, ci un timp eliberat” (*Cléa*).

grafic — fiindcă durată se exprimă pînă la urmă prin montaj¹.

Dacă este adevărat că orice construcție a spiritului, orice operă de artă trăiește mai întîi în durată (și în mod secundar în spațiu), este evident, de asemenea, că orice înțelegere a unei opere are loc în durată, în durată noastră intimă; iată de ce filmul, care e înainte de toate durată, se integrează atît de perfect în percepția noastră care și ea acționează înainte de toate în durată.

La fel cum perspectiva este cheia raționalizării spațiului de către noi, timpul social (cu scara lui de puncte de reper) este instrumentul nostru de raționalizare a duratei; dar cinematograful ne permite să renunțăm la această raționalizare, lăsîndu-i duratei libertatea absolută de care se bucură în mișcarea conștiinței noastre profunde.

Această analiză este departe de a fi epuizat problema raporturilor dintre timpul real de proiecție și sentimentul subiectiv al duratei lui, problemă, care, fără îndoială, este fundamentală și cel mai dificil de analizat dintre toate cele puse de psihologia cinematografului. Pe ecran, așa cum se știe, orice acțiune pare, la un timp egal, mai lungă decît în realitate; de unde necesitatea unui *decupaj* care eludează (în general) timpii considerați slabi și produce o *condensare temporală* care condiționează, normalizînd-o, perceperea de către noi a povestirii filmice.

Dar este dificil de spus dacă impresia de durată pe care spectatorul o reține din *montaj* este în mod automat mai scurtă decît durată reală a proiecției. Astfel, în varianta mută a *Crucișătorului Potiomkin*, secvența impușcăturilor de pe scară durează 5 minute și 30 de secunde (opt minute în versiunea sonoră) și în *Ben Hur* (versiunea Wyler) cursa carelor de luptă durează unsprezece minute; numai o anchetă ar putea

¹ La fel se întîmplă, dealtfel, în toate artele bazate pe povestirea temporală: astfel, în *Pelléas și Mélisande* de Debussy, recitativul anunță: „Peste o oră se închid porțile“, iar zgomotul surd al închiderii porților intervine în partitură exact șapte minute mai tîrziu.

spune ce impresie de durată obține spectatorul, dar eu cred că pot afirma, pornind de la experiența mea personală, că durată resimțită intuitiv este în mod sensibil mai lungă decît durată reală, și aceasta datorită extremei densități (*suspans*) a celor două acțiuni.

François Truffaut vorbea într-un interviu despre „lupta cineaștilor cu durată“. În *La Peau douce* (*Pielea catifelată*), el a procedat la un „trucaj“ temporal care, într-un fel, este inversul *stop-cadrului*: scena întîlnirii în ascensor a celor doi protagoniști durează în film un minut, pe cînd cursa reală a liftului ține doar douăzeci de secunde (durata coborîrii cabinei), deoarece, prin această dilatare a duratei, cineaștul a vrut să facă simțită violența dragostei la prima vedere. Este aproape sigur că spectatorul nu-și dă seama de această diferență a duratei obiective, pentru că în clipa respectivă percepția sa depinde în mod direct de intensitatea implicării lui psihologice în acțiune.

Mă aventurez, deci, să conchid că intuirea duratei depinde de maniera în care spectatorul este interesat de tonalitatea dramatică a acțiunii; în cursul unei acțiuni foarte violente sau foarte rapide, pare că *timpul trece repede*, dar dacă mai tîrziu spectatorul își pune întrebări asupra propriei impresii, el prezintă tendința de a considera (prin reacție) că acțiunea reală este mai lungă decît cea percepută. Dar este absolut necesară precizarea că tonalitatea dramatică a unei acțiuni este mai puțin o problemă de *cantitate* (număr de evenimente), cît de *calitate* (densitate și intensitate a evenimentelor reprezentate), ceea ce explică faptul că filme relativ scurte pot părea lungi, pe cînd filmele foarte lungi, care se înmulțesc de cîțiva ani, pot părea scurte, pur și simplu fiindcă ele nu încetează nici o clipă să captiveze atenția spectatorului.

CONCLUZII

La capătul acestui studiu, devine limpede că *filmul dispune de un limbaj extrem de complex și variat, capabil să transcrie cu suplețe și precizie nu numai evenimentele, ci și sentimentele și ideile.* Totuși, exprimarea conținutului mental pune probleme foarte delicate; în vreme ce scriitorul poate consacra zeci de pagini analizei verbale celei mai intime și mai minuțioase a unei clipe de viață sufletească a unui individ, cinematograful, condamnat la o *estetică fenomenologică*, constrins să descrie din exterior efectele obiective ale comportamentelor subiective, trebuie să depună eforturi pentru a arăta, în mod mai mult sau mai puțin direct sau simbolic, conținuturi mentale dintre cele mai secrete, atitudini psihologice dintre cele mai subtile. Din această cauză, în special, cinematograful nu s-a putut lipsi niciodată de cuvint (utilizat chiar în epoca filmului mut, sub forma *inserturilor*) și tot de aceea trebuie să considerăm *dialogurile* drept unul dintre elementele limbajului cinematografic, pe același plan cu *montajul* și *mișcările camerei de luat vederi*; specificitatea lor, mai mică sau mai mare, depinde de gradul în care sînt utilizate.

Dar am văzut cum a evoluat cinematograful pe parcursul a optzeci de ani, cum limbajul cinematografic a fost creat și perfecționat încetul cu încetul, de la Griffith la Eisenstein, pentru a

ajunge, mai tîrziu și în mod progresiv, de la Renoir la Antonioni, la o nouă simplitate. Și se poate constata, într-adevăr, că majoritatea marilor realizatori contemporani au abandonat practic întregul arsenal gramatical și lingvistic care a fost în amănunt clasificat și analizat în paginile pe care tocmai le-ați citit. Într-un film de Antonioni, de exemplu, numai *montajul* (foarte lent) și exprimarea *duratei* (corolarul său) pot face obiectul unei analize aprofundate; toate celelalte componente ale scriiturii, așa cum am încercat să le definim aici, au fost practic respinse, sublimat s-ar putea spune. Trebuie să subliniem, dealtfel, că *limbajul (gramatică și tehnică)* este ceea ce îmbătrînește și se demodează cel mai repede. A trecut demult timpul cînd se experimentau posibilitățile nesfîrșite oferite de tehnica cinematografică și cînd acestea puteau servi drept alibi unor realizatori lipsiți de adevărată invenție creatoare.

Spectacol sau limbaj?

Această evoluție a limbajului cinematografic a fost bine reliefată de André Bazin: „*Să faci film astăzi — scria el — înseamnă să spui o poveste într-o limbă clară și perfect accesibilă. Puține mișcări de aparat care să facă simțită prezența acestuia, puține gros-planuri care nu corespund percepției normale a ochiului nostru. Decupajul descompune acțiunea în cadre de preferință « americane », fiindcă ele se dovedesc mai realiste. Întreaga artă se reduce, deci, la acest decupaj ale cărui reguli optime sînt acum binecunoscute și nu se pun în discuție. Originalitatea expresiei este de aici înainte absolut liberă; ea răspunde unei opțiuni deliberate, în funcție de intenția artistică. În sfîrșit, forma operei nu mai este determinată, din exterior, de eficiența de ultimă oră a unor noi procedee de filmare sau de calitățile superioare ale peliculei, ci de exigențele interne ale subiectului — așa cum le simte autorul — și care reclamă cutare*

sau cutare tehnică specială... Pentru prima oară, de la originile cinematografului, regizorii lucrează, din punctul de vedere al tehnicii, în condiții normale pentru artist... Stilul regizorului modern se creează pornind de la mijloace de expresie perfect stăpânite și la fel de docile ca și stiloul...¹

Pe de altă parte, Alexandre Astruc, într-un text citat adesea, intitulat „Nașterea unei noi avangarde: «Camera-Stilou»”, a dat ceea ce dorea el să fie cartă cinematografului postbelic... „Cinematograful — seria el — este pe cale să devină, pur și simplu, un mijloc de expresie, așa cum au fost toate artele dinaintea lui, așa cum au fost în special pictura și romanul. După ce a fost, în mod succesiv, o atracție de bilci, un divertisment analog teatrului boulevardier sau un mijloc de conservare a imaginilor de epocă, el devine puțin câte puțin un limbaj. Un limbaj înseamnă o formă în care și prin care un artist își poate exprima gândirea, oricât ar fi ea de abstractă, sau își poate traduce obsesiile, exact cum stau lucrurile astăzi cu escul și cu romanul. Iată de ce numesc această nouă epocă drept cea a Camerei-Stilou. Această imagine are un sens foarte precis. Ea vrea să spună că filmul se va smulge încetul cu încetul de sub tirania vizualului, a imaginii de dragul imaginii, a anecdotei imediate, a concretului, pentru a deveni un mijloc de scriitură la fel de suplu și la fel de subtil ca acela al limbajului scris.”²

Aplicat cinematografului, conceptul de limbaj este destul de ambiguu. Trebuie oare să vedem în diversele procedee de expresie filmică ceea ce eu am numit arsenalul gramatical și lingvistic, legat în mod esențial de tehnică? Alexandre Astruc folosește termenul nu în acest sens, ci în acela, mai larg, de „formă în care și prin care un artist își poate exprima gândirea”. În această calitate, propunerea autorului se aplică, într-adevăr, cinematografului practicat de el însuși și de alți citiva (Robert Bresson, Jean-Pierre Melville, Agnès Varda

în *Pointe Courte*, Pierre Kast), partizani ai ceea ce se numește uneori un cinema „literar” — dar în și mai mare măsură unui regizor la care Astruc nici nu se putuse gândi scriind aceste rânduri, întrucât nu e cazul să fie acuzat de „literatură”, deoarece a mers mult mai departe pe acest drum: este vorba de Antonioni, la care respingerea arsenalului limbajului tradițional, abandonarea „anecdotei imediate” (ajungând la ceea ce se cheamă *dedramatizare*), despuierea extremă a punerii în scenă, au condus la apariția unor noi perspective în cinematografie.

Ar trebui, însă, pentru evitarea oricărei ambiguități, să preferăm conceptul de *stil* celui de limbaj. Limbajul, comun tuturor cineaștilor, este punctul de întâlnire al tehnicii cu estetica; stilul, specific fiecăruia (dar cîți ajung cu adevărat să-și creeze un stil personal?), este *sublimarea tehnicii în estetică*. Cei mai buni realizatori (Chaplin, Murnau, Renoir, Buñuel, Antonioni, de exemplu) ajung la stil în mod direct, fără a mai trece prin etapa „limbajului”; ei nu au recurs la acest soi de „trucare” a realității, pe care îl constituie numeroase dintre procedeele de expresie analizate în prezenta lucrare.

„Trebuie să înțelegem — adăuga Astruc în același text — că pînă acum cinematograful n-a fost decît un spectacol.” Fără îndoială. Dar asta înseamnă să uităm totuși cam prea repede aportul decisiv și de neînlocuit al lui Eisenstein. N-am putea, decît comițînd o nedreptate, să omitem faptul că autorul *Crucișătorului Potiomkin* și al lui *Octombrie* este veritabilul *inventator* al limbajului cinematografic în tot ce are el mai specific. Acestea fiind spuse, este sigur că Eisenstein rămîne o excepție legată, în același timp, de epocă (necesitatea și voința de a exprima totul prin imagine, în absența sunetului) și de ideologie (montajul eisensteinian apărînd ca o ilustrare perfectă a dialecticii marxiste, pentru că fiecare imagine își capătă sensul adevărat doar prin raportare la „vecinele” ei).

¹ „L'Ecran français”, nr. 60, 21 august 1946.

² *Idem*, nr. 144, 30 martie 1948.

Cred că am putea fi de acord cu Alexandre Astruc, dar numai dacă termenului „spectacol” i se dă un sens extrem de precis. Într-adevăr, chiar atunci cînd se refuză „spectacularului” și „marelui spectacol”, cel mai adesea, filmul se supune regulilor dramatice făurite de două milenii de teatru; adică istorisește o *poveste* care comportă o *progresie* — jalonată de *noduri* dramatice — către un *deznodămînt* care aduce o *soluție* și o *morală*; iar în secundar, unitățile de timp, de loc și de acțiune sînt deseori considerate ca niște constrîngerii necesare pentru frumoasa ținută a operei.

În această perspectivă, se poate spune că, actualmente, cinematograful încetează să fie *limbaj* și *spectacol*, pentru a deveni *stil* și *contemplație*. Cineastul de azi dispune efectiv, așa cum Alexandre Astruc o subliniază, de o „*formă*” de expresie la fel de suplă și de subtilă ca și limbajul scris, deși ea s-a debarasat de aproape toate procedeele care erau considerate, prin tradiție, drept echivalente cinematografice ale celor proprii limbajului scris și în care mulți oameni vedeau un motiv pentru a acorda cinematografului demnitatea de *artă*. Profunzimea nuanțată a psihologiei personajelor lui Antonioni nu este cu nimic mai prejos decît cea a eroilor lui Proust sau ai lui Joyce și, din acest punct de vedere, nu mai este cazul ca acum cinematograful să aibă complexe de inferioritate în raport cu *literatura*. Pe de altă parte, noțiunea de spectacol îi cedează locul celei de *contemplație*, prin reintroducerea *obiectivității* cineastului și a *libertății* spectatorului. Vreau să spun, în esență, că tot ceea ce apare pe ecran redevine asemănător cu ceea ce a fost filmat, fiindcă *decupajul* și *montajul* își joacă din ce în ce mai puțin rolul obișnuit de analiză și de reconstrucție a realului; dimpotrivă, *profunzimea cîmpului* și *montajul lent* (reintroducînd spațiul și timpul reali), ca și *imobilismul camerei de luat vederi* (încetînd să mai facă din ea un personaj al dramei) tind să confere evenimentelor și lucrurilor o *imagine* din ce în ce mai *obiectivă* și *realistă*.

Lumea este prezentată în porțiuni mari, masive și pline, în dimensiunile lor spațiale și temporale; ea nu se mai oferă spectatorului în întregime decupată, asimilată, „digerată” s-ar putea spune; spectatorul nu mai este prizonier al decupajului și al montajului, el are impresia că asistă la evenimente ce se alcătuiesc sub ochii lui, cu timpii lor morți, cu lungimile, ocolirurile, ambiguitățile, obscuritățile lor; dar realismul și intensitatea viziunii despre lume care i se propun îi însuflă o stare psihologică aptă să releve contemplație și fascinație, în măsura în care el se raportează direct la acțiune și totodată este străin de ea, în virtutea noii obiectivități a raporturilor lui cu universul filmului.

Am asistat, așadar, de cîțiva ani, la o depășire progresivă, dialectică a limbajului, la ceea ce s-ar putea numi o *sublimare a scriiturii*.

Se știe că romanul contemporan a dinamitat regulile tradiționale ale stilului — care, ca să zicem așa, nu se schimbaseră de la Montesquieu la Proust —, pentru a face din scriitură nu doar un simplu mijloc, un vehicul al ideilor și sentimentelor, ci un scop în sine, imaginea însăși a lumii estetice pe care vrea s-o creeze romancierul; astfel, scriitura devine chiar subiectul operei de artă.

De o manieră asemănătoare, ajunge din ce în ce mai dificilă aplicarea schemei a ceea ce s-ar putea numi obișnuita „*explicație de text*” cinematografică unor filme recente care se plasează în avangarda căutărilor stilistice — cele de Mizoguchi, Antonioni mai ales, iar pe un alt plan chiar Resnais¹. Vechea distincție scolastică dintre *formă* și *fond* devine imposibilă și absurdă și asistăm la acea sublimare a limbajului în ființa

¹ În *Anul trecut la Marienbad*, forma (stilul) este fondul (subiectul), pentru că ea materializează, într-un fel, rătăcirea personajelor în arcele memoriei lor. La Mizoguchi și Antonioni, sublimarea *forme* tinde să-l determine pe acel spectator obișnuit a se agăța de pavăza limbajului să spună: „Asta nu-i cinema”.

despre care am spus, în introducerea acestei cărți, că era indispensabilă instaurării estetice a filmului.

Iată de ce ar trebui, poate, să înlocuim vechea noțiune de *mizanscenă*, *punere în scenă* (prea ambiguă, în măsura în care evocă, în mod irezistibil, creația teatrală, ca și în măsura în care, prea adesea, este bluff sau alibi din partea realizatorilor) cu aceea de „*punere în prezență*“. Într-adevăr, sintem puși de către realizator în prezența lumii reale, iar instaurarea estetică a acestei lumi, trecerea ei de la existența materială la existența artistică se efectuează fără a se recurge la arsenalul procedeele lingvistice obișnuite. *Scriptură și limbaj* se interpun din ce în ce mai puțin între public și universul plastic de pe ecran. Într-un fel, spectatorul se găsește în fața unei ferestre prin intermediul căreia asistă la evenimente ce au toate aparențele realității și ale obiectivității și a căror existență este absolut independentă de aceea a lui. Autonomia, libertatea fiindu-i astfel respectate, participarea îi este totodată mai deliberată (de el depinde să facă efortul de a pătrunde în universul ce i se prezintă) și mai dificilă (fiindcă, repetăm, lumea de pe ecran nu i se mai oferă gata asimilată, ca în epoca „montajului-rege“).

Libertate și obiectivitate

Această evoluție a avut loc, totuși, pe două căi destul de diferite. Există mai întâi ceea ce se poate numi „tendința Antonioni“, foarte specifică, dar căreia îi pot fi atașați Mizoguchi, Rossellini, Buñuel, Bresson și, într-o anumită măsură, Bergman și Kurosawa. Trebuie să subliniem, însă, că autorul filmului *La Notte* (*Noaptea*) a mers infinit mai departe decât oricare altul pe calea despuierii dramatice și a abandonării simultane a spectacolului și a limbajului.

În al doilea rând, se poate defini o „tendință *cinema-adevăr*“, pentru a relua celebra expresie a lui Dziga Vertov, readusă recent la loc de cinste de către filme ca acelea ale lui Rogosin: *On the Bowery* (*Pe Bowery*), *Come back Africa* (*Întoarce-te, Africa*); ale lui Rouch: *La Pyramide humaine* (*Piramida umană*), *La Chronique d'un été* (*Cronica unei veri*); sau ca *Shadows* (*Umbre*), *Ochiul sălbatic*, *Legătura*. Toate aceste pelicule au în comun filmarea directă, un stil gen reportaj de jurnal de actualități, o formă improvizată (cel puțin în aparență), o voință de a surprinde viața pe viu și de a renunța la structurile tradiționale ale operei cinematografice¹.

Numitorul comun al acestor două tendințe, care par foarte îndepărtate una de alta, este *libertatea*, dubla libertate a spectatorului și a „spectacolului“ sau, mai exact, a evenimentului filmat. Și într-un caz, și în altul, spectatorul are impresia că evenimentul se produce sub ochii lui și că asistă la nașterea unei acțiuni dramatice la care realizatorul îl lasă pe deplin liber să *participe*, să *adere*, sau nu. Trebuie să subliniem că această dublă impresie de libertate ține, înainte de orice, de abandonarea *structurilor dramatice* și a *decupajului-montaj* obișnuite, al căror rezultat, dacă nu chiar scop, este să-l prindă pe spectator în capcana unei „mecanici intelectuale“ care nu-i lasă libertatea de a refuza să-i cadă prizonier.

Și într-un caz, și în altul, cineastul și aparatul de filmat redevin *obiectivi*: cineastul manifestă din ce în ce mai puțin tendința de a-și decupa filmul de o asemenea manieră încât să scoată în relief o suită de evenimente unilaterale și univocă; el nu mai subliniază prin *montaj* sau

¹ Se poate găsi, probabil, încrucișarea acestor două tendințe în 1953, în *L'Amore in città* (*Dragoste în oraș*) — unic număr a ceea ce trebuia să fie, după Zavattini, inițiatorul lui, un fel de ziar filmat — și mai precis, în episodul realizat tocmai de Antonioni, *Tentato suicidio* (*Tentativă de sinucidere*), unde stilul „reportaj“ al neo-realismului se nuantează prin aportul foarte personal al autorului *Strigătului*.

prin mișcările de aparat obiectivele asupra cărora dorește să fixeze atenția spectatorului; camera de luat vederi nu-și mai joacă rolul obișnuit, conștind în a ne oferi, asupra oricărui eveniment, unghiul de vedere al unui martor virtual și privilegiat și a facilita astfel satisfacerea necesității de percepție și lenea intelectuală a spectatorului.

Există, totuși, o diferență esențială. În cazul cinematografului-adevăr (*cinema-verité*), această libertate este directă și partea de improvizație poate fi reală în procesul filmării, chiar dacă ulterior realizatorul intervine prin *montaj*: s-ar putea spune că *filmarea* are loc înainte de elaborarea *decupajului*, pe cînd în cazul primei tendințe decupajul preexistă, în mod normal, filmării; libertatea antonioniană este pregătită în profunzime, iar dacă acest realizator ne dă sentimentul că sintem liberi în fața unui eveniment liber, faptul apare ca rezultat al unei riguroase elaborări.

Abandonarea limbajului conceput ca un ansamblu de procedee ale scriiturii legate de tehnică, așa cum o practicau Eisenstein sau Welles, este întovărășită deci de o respingere a *spectacolului*, noțiune legată de aceea de punere în scenă (termen venit din teatru și foarte înșelător, am mai spus-o, atunci cînd se aplică la cinema), așa cum, au ilustrat-o de exemplu, Gance sau Guitry. Trecem la un alt plan: cinematograful-scenariștilor face loc cinematografului *cineastilor*. Cinematograful nu mai constă, esențial, în a istorisi o poveste prin intermediul imaginilor, cum fac alții cu notele muzicale sau cuvintele; el rezidă în necesitatea de *neînlocuit a imaginii, în preponderanța absolută a specificității vizuale a filmului asupra caracterului său de vehicul intelectual sau literar*¹.

¹ „*Îmi fac filmele pornind de la o imagine*“, spune, cu aproximație, Buñuel. Valéry scria, de asemenea, că își compunea poeziile în jurul unui ritm sau al unei rime. În definitiv, a face film nu înseamnă a-ți traduce ideile în imagini, ci a *gîndi în imagini*.

În aceste filme hotărît „moderne“, spectatorul nu mai are impresia că asistă la un spectacol în întregime pregătit, ci că este primit în intimitatea cineastului și că participă, împreună cu el, la actul de creație: în fața acestor chipuri care i se oferă, a acestor personaje disponibile, a acestor evenimente în curs de constituire, a acestor semne de întrebare dramatice, spectatorul cunoaște angoasa creatoare.

Către un cinema adult

Iată un element ce va putea limpezi, fără îndoielă, evoluția limbajului cinematografic de la origini pînă în zilele noastre. Schematizînd puțin, se pot distinge două moduri fundamentale în care realizatorii se apropie de lume. Unul mai curînd *cerebral* și *conceptual* (Eisenstein, Dreyer, Hitchcock, Welles, Bergman, Visconti, Resnais), altul mai degrabă *senzorial* și *intuitiv* (Chaplin, Dovjenko, Renoir, Buñuel, Mizoguchi, Fellini, Antonioni). Regizorii aparținînd primului grup au tendința de a reconstrui lumea în funcție de viziunea lor personală, și pentru asta pun accentul pe *scriitură*, aceasta fiind mijlocul esențial de captivare a spectatorului, dar și de capturare a lui de către un univers plastic mai mult sau mai puțin conceptualizat și de sub a cărui influență acesta nu poate scăpa. Cei din al doilea grup, dimpotrivă, ar manifesta mai degrabă tendința de a dispărea din fața lumii, de a face să reiasă, din *reprezentarea directă și obiectivă* a acesteia, *semnificația* pe care ei vor s-o extragă; de aceea la ei scriitura este secundară în raport cu lucrul reprezentat, iar libertatea spectatorului mult mai mare; pentru ei, fascinație nu este sinonim cu luare în stăpînire, iar viziunea lor se caracterizează mai puțin prin ciudățenie cit prin intensitate. Și se poate spune, schematizînd iarăși, că perioada în care *montajul* avea un rol dominant corespundea triumfului „cerebrailor“,

pe cînd actuala abandonare a limbajului tradițional ar marca preponderența „senzorialilor“ și a viziunii lor plastice lipsite de obsesia conceptualizării¹.

Oare experimentarea resurselor limbajului să nu fi fost, pentru cinema, decît o perioadă de bîlbîieli? Să fi atins cinematograful vîrsta adultă? Evident, nu vreau să spun prin asta că toate formele de expresie anterioare erau infantile. Dar se pare că am ajuns, în sfîrșit (și numai atît), la momentul cînd cinematograful, eliberat de orice complex față de alte arte, își afirmă autonomia artistică trumfătoare și perfectă. Începînd de la Eisenstein, cinematograful își afirmase specificitatea. Cu Antonioni, el se angajează într-o direcție nouă. Se pare că am putea reveni la vechea definiție stendhaliană a romanului: „O oglindă care este plimbată la drumul mare“, definiție care se aplică perfect libertății și *dedramatizării* antonioniene, în virtutea căreia camera de luat vederi înregistrează cu obiectivitate toate evenimentele ce i se prezintă, fie că sînt sau nu semnificative. Așadar? *Cameră-stilou* sau *Cameră-ogîndă*?

Ar fi foarte hazardat să riscăm pronosticuri asupra evoluției viitoare a cinematografului. Pe de altă parte este sigur că marea majoritate a cineaștilor va continua să lucreze pe căile tradiționale. Dar sînt deajuns cîțiva experimen-tatori, cîțiva exploratori, pentru ca progresul să fie asigurat.

¹ François Truffaut distinge în istoria cinematografului o „ramură Lumière“, incluzînd cineaștii pentru care filmul este un *spectacol* (Griffith, Chaplin, Flaherty, Gance, Renoir etc.), și o „ramură Delluc“, ilustrată prin cei pentru care acesta este un *limbaj* (Epstein, Grémillon, Astruc, Antonioni, Resnais etc.). „France-Observateur“, 19 octombrie 1961.

ANEXĂ:

NOMENCLATORUL PROCEDEELOR NARATIVE ȘI EXPRESIVE

Imagine

1. Sunetul real, utilizat în mod realist:

- a — *cuvintele*: caz normal (dialogurile obișnuite);
caz patologic (monologul exteriorizat — *Comoara din Sierra Madre*);
- b — *muzica* (orchestră, aparat de radio):
poate căpăta o valoare de contrapunct simbolic în raport cu situația sau cuvințele („Uvertura Egmont“, în *Porțile nopții*);
- c — *zgomotele*: aceeași observație ca pentru muzică;
- d — *tăcerea* (simbol al neliniștii, al singurătății, al morții);

2. Sunetul din off:

- a — *cuvintele*: cele ale unui personaj vizibil pe ecran (monolog interior — *Scurtă întîlnire*);
cele ale unui comentator invizibil, care aparține sau nu acțiunii (povestire subiectivă sau obiectivă);

- cele ale unui personaj invizibil (expresie a amintirii, remușcărilor — *Sarea pământului*);
- b — muzica:* comentariu general (expresie a bucuriei, a tristeții etc.); temă laitmotiv: expresie a unui conținut mental precis (obsesia invenției — *Omul în costum alb*);
- c — zgomotele:* reale (sunetul sirenei care simbolizează teama femeii — *Tilhari la drumul mare*); nereale (aplauzele la care visează actrița — *Comicos*);
3. **Apropierea** (în *contrapunct* sau în *contrast*) dintre *cuvînt*, pe de o parte și, pe de altă parte, *gest* (Charlie frămîntînd nervos o bucată de hîrtie — *Bănuiala*) sau *expresie a chipului* (cîntărețul terorizat — *Lungul drum spre casă*);
4. **Prezența unui obiect avînd valoare simbolică** (laptele care dă în foc — *Quai des Orfèvres*);
5. **Prezența unui joc de scenă cu valoare dramatică** (și eventual simbolică): efect *realist* (moletiera desfăcută — *Urmașul lui Genghis Han*) sau *non-realist* (ferestrele care se închid singure — *Sărutul*);
6. **Iluminatul:** rol *dramatic* și *psihologic* (*Stigmatizata*); și *transformarea simbolică a luminilor* (moartea — *Kean*);
7. **Culoarea:**
- a — combinație* (permanentă sau nu) *dintre alb-negru și culoare* (*Noapte și ceață*);
- b — introducerea momentană* (*A opta zi*) sau *transformare* (*Zazie în metro*);
- c — prelucrări speciale* (viraje etc.: *Străbătînd Parisul*);
8. **Desenul animat:** expresie a conținutului mental (*Cercul, Țăranii*);

9. Trucajele:

- a — suprainpresiune* (personaj, obiect, scenă, inscripție);
- b — neclaritate* (subiectivă sau obiectivă);
- c — raff panoramic*;
- d — distorsiune a imaginii sau a sunetului*;
- e — fondu-înlanțuire*;
- f — apariții și dispariții instantanee*;

10. **Materializarea obiectivă a unui conținut mental precis** (un liliac — *Vacanță pierdută*; părinții și prietenii prizonierului — *Fantoma care nu se întoarce*);

Camera de luat vederi

11. **Profundimea planurilor:** *plan general, gros-plan, plan-detaaliu, insert*;
12. **Unghiurile de filmare:** *plonjeu* (efect apăsător), *contra-plonjeu* (efect exaltant);
13. **Cadrajele speciale simbolice:** *firești* (cadraj aplecat — *Scurtă înîlnire*) sau *rezultate din compoziție* (bară patului deasupra frunții — *Femei nebune*);
14. **Mișcările expresive ale aparatului de filmat** (reale sau obținute prin efecte optice): *travling-înainte, lateral, vertical*; *panoramice*; *traiectorii*;
15. **Modificarea mișcării:** *accelerată, încetinită, inversată, oprită*;

Montaj

16. **Montajul ritmic:**

- a — montaj rapid* (bucurie, minie, violență, spaimă, etc.);
- b — montaj lent* (plictiseală, lipsă de ocupație, desperare etc.);

- c — plan anormal de lung (suspans);
17. Montajul ideologic: apropiere simbolică prin paralelism (muncitorii împușcați, animalele înjunghiate — *Grevă*);
18. Montajul narativ: plan (sau secvență) intercalate, exprimînd:
- a — vis sau visare;
 - b — halucinație;
 - c — viitor obiectiv (*Franța eliberată*);
 - d — viitor imaginar (evadare — *Noaptea din Chicago*);
 - e — amintire obiectivă (trecut real: *Crucișătorul Potiomkin*);
 - f — amintire subiectivă: personală (brațul unui neamț mort — *Hiroshima, dragostea mea*) sau exteriorizată (povestire către o a treia persoană);
19. Elipsa: suprainpresiune de planuri, importante datorită conținutului lor dramatic (suspans);
20. Trecere de la un plan al realității către un altul (*O tragedie americană*).

BIBLIOGRAFIE

- Henri AGEL: *Le Cinéma*, Casterman, Paris, 1954.
- Henri AGEL: *Esthétique du Cinéma*, P.U.F., Paris, 1957.
- Guido ARISTARCO: *Storia delle teorie del film*, Einaudi, Turin, 1960, ed. a II-a.
- Rudolf ARNHEIM: *Film als Kunst*, Rowolt, Berlin, 1932.
- Peter BAECHLIN: *Histoire économique du cinéma*, La Nouvelle Edition, Paris, 1947.
- Bela BALÁZS: *Der Film*, Globus Verlag, Viena, 1949.
- André BAZIN: *Qu'est-ce que le cinéma ?* (3. vol.), Editions du Cerf, Paris, 1958—1961.
- Gilbert COHEN-SÉAT: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, P.U.F., Paris, 1958 (ed. a II-a).
- Serge EISENSTEIN: *The film sense*, Faber and Faber, Londra, 1949.
- Serge EISENSTEIN: *Film form*, Dobson, Londra, 1951.
- Serge EISENSTEIN: *Réflexions d'un cinéaste*, Moscova, 1958.
- Lotte H. EISNER: *L'écran démoniaque*, André Bonne, Paris, 1952.
- Jean EPSTEIN: *Intelligence d'une machine*, Jacques Melot, Paris, 1946.
- Jean EPSTEIN: *Le cinéma du diable*, Jacques Melot, Paris, 1947.

BIBLIOGRAPHIE

- Henri AGEL: *Le Cinéma Casanovien*, Paris, 1954.
Henri AGEL: *Le Cinéma de Casanova*, P.L.F., Paris, 1954.
Quand ARISTARQUE: *Storia dell'arte del film*, Milano, 1954.
Kudolf ARNHEIM: *Kino als Kunst*, Munich, Berlin, 1932.
Kudolf ARNHEIM: *Le Cinéma*, Paris, 1932.
Bela BALAZS: *Le Film*, Paris, 1929.
André BAZIN: *Qu'est-ce que le Cinéma?*, Paris, 1958-1961.
Gilbert COHEN-SÉAT: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, P.L.F., Paris, 1958 (vol. 11-12).
Serge EISENSTEIN: *The Film Sense*, Faber and Faber, London, 1959.
Serge EISENSTEIN: *The Film Form*, Harvard, 1955.
Serge EISENSTEIN: *Représentation d'un cinéma*, Moscou, 1958.
Lotte H. EISENER: *L'écran cinématographique*, André Bonne, Paris, 1952.
Jean EPSTEIN: *Intelligence d'une machine*, Jacques Miot, Paris, 1946.
Jean EPSTEIN: *Le cinéma du diable*, Jacques Miot, Paris, 1947.

INDEX DE FILME

- ADEVĂRUL DESPRE BÉ-
BÉ DONGE (*La Vérité sur Bébé Donge*, Decoin, 1951), 184, 226, 269.
ADIO ARME / SUPREMUL PĂCAT (*A farwell to arms*, Borzage, 1932), 48, 50.
AEROGRAĐ (Dovjenko, 1935), 41, 146.
AERUL PARISULUI (*L'Air de Paris*, Carné, 1954), 98, 225.
AFACEREA DRĚYFUSS (*L'Affaire Dreyfuss*, Zecca, 1908), 223.
ALEKSANDR NEVSKI (Eisenstein, 1939), 45, 48, 73, 74, 145, 146, 148, 152, 155, 178, 179, 184, 244, il.
A FOST ODATĂ O FETIȚĂ (*Il était une petite fille*, Eyssimont, 1944), 149.
ALO, BERLIN? AICI PARISUL (*Allo, Berlin? Ici Paris*, Duvivier, 1932), 208.
AL PATRUZECI ȘI UNULEA (*Sorok pervii, Ciuhrai*, 1956), 83, 136, 155, 179, 192, 222.
AL TREILEA OM (*The Third Man*, Reed, 1949), 54, 69, 92, 207.
AMANTII (*Les Amants*, Malle, 1958), 98.
AMANTII (*Hôtel du Nord*, Carné, 1938), 92.
AMINTIRI DIN CASA MORȚILOR / TEMNIȚA POPOARELOR (*Miortvî dom / Tiurma narodov*, Fedorov, 1932), 119, 259.
AMINTIRI DIN FRANȚA (*Souvenirs d'en France*, Têchiné, 1975), 157.
ANNA KARENINA (Clarence Brown, 1935), 70, 138.
ANTRACT (*Entracte*, Clair, 1924), 39, 50, 111, 141.
ANUL TRECUT LA MARIENBAD (*L'Année dernière à Marienbad*, Resnais, 1961), 55, 212, 275, 287, il.
A OPTA ZI (*Le Huitième jour*, Marcel Hanoun, 1959), 122, 294.
A PROPO DE NISA (*A propos de Nice*, Vigo, 1930), 110, 112, 252.
APUS DE GLORIE (*La Fin du jour*, Duvivier, 1939), 225.
ARSENAL (Dovjenko, 1929), 105, 124, 125, 177, 226, 259, il.
ARTIȘTI ȘI MODELE (*Artists and models*, Tashlin, 1955), 82.
ASASINAREA DUCELUI DE GUISE (*L'Assassinat du Duc de Guise*, Calmettes, Le Bargy, 1908), 141.

- CEI ȘAPTE SAMURAI (*Shichinin no Samurai*, Kurosawa, 1954), 72.
- CENUȘĂ ȘI DIAMANT (*Le piol i diamant*, Wajda, 1958), 77.
- CERUL VĂ APARTINE (*Le Ciel est à vous*, Grénilon, 1944), 106.
- CETĂȚEANUL KANE (*Citizen Kane*, Welles, 1941), 56, 59, 69, 77, 79, 103, 118, 124, 140, 166, 181, 196, 198, 200, 249, 257, 258, 269, 273, *il.*
- CHARLOT LA BANCĂ (*The Bank*, Chaplin, 1915), 222.
- CHARLOT SOLDAT (*Shoulder Arms*, Chaplin, 1918), 239.
- CHARLOT UCENIC (*Work*, Chaplin, 1915), 51.
- CHERMESA EROICĂ / NEVESTELE ȘIRETE (*La Kermesse héroïque*, Feyder, 1936), 72.
- CHIULANGIUL (*Tire-au-flanc*, Renoir, 1935), 45.
- CINCI PRIETENI (*La belle équipe*, Duvivier, 1936), 147.
- CIOBURI (*Scherben*, Lupu Pick, 1922), 216.
- CIRCUL (*The Circus*, Chaplin, 1928), 53, 61, 294.
- CIRCUL (*Tirk*, Alexandrov, 1936), 224, 249.
- CÎINELE ANDALUZ (*Un chien andalou*, Buñuel, 1929), 189.
- CÎNTĂREȚUL NECUNOSCUT (*Le Chanteur inconnu*, Cayatte, 1947), 39.
- CÎNTÎND ÎN PLOAIE (*Singing in the Rain*, Donen, 1951), 82, *il.*
- CLOPOT, CARTE ȘI LUMÎNARE (*Bell, book and candle*, Quine, 1958), 38.
- COAMĂ ALBĂ (*Crin blanc*, Lamorisse, 1953), 59.
- COMICOS (*Bardem*, 1953), 225, 294.
- COMOARA DIN SIERRA MADRE (*The Treasure of the Sierra Madre*, Huston, 1947), 198, 218, 293, *il.*
- CONFORM LEGII / CEI TREI (*Po zakonu / Troe*, Kulešov, 1926), 121.
- CONȘTIINȚA RĂZBUNĂTOARE (*The Avenir Conscience*, Griffith, 1914), 131, 100.
- CONTEȘA DESCULȚĂ (*The Barefoot Contessa*, Mankiewicz, 1954), 178, 275.
- CONTEȘA WALEWSKA (*Conquest / Maria Walcwska*, Brown, 1937), 70, 120, *il.*
- CONTRAPLAN (*Vstrecinii*, Iutkevici, Ermier, 1932), 135, 137.
- COPIII DIN HIROSHIMA (*Genbaku no ko*, Shindo, 1952), 54, 59, 61, 103, 135, 146, 257, 263.
- COPIII PARADISULUI / OAMENI ȘI MĂȘTI (*Les Enfants du Paradis*, Carné, 1945), 74, 95.
- COPIII TERIBILI (*Les Enfants terribles*, Melville, 1949), 82, 98, 150.
- CORBUL / SCRISORI ANONIME (*Le Corbeau*, Clouzot, 1943), 70, 228.
- COTITURACEA MARE (*Velikii Perelom*, Ermier, 1945), 117, 184.
- CRIMA (*Murder*, Hitchcock, 1931), 111, 219, 225.
- CRIMA DOMNULUI LANGE (*Le Crime de Monsieur Lange*, Renoir, 1936), 62, 184, 271.
- CRIMINALUL (*The Stranger*, Welles, 1946), 78.
- CRONICA UNEI IUBIRI (*Cronaca di un amore*, Antonioni, 1950), 140, 234.
- CRONICA UNEI VERI (*Chronique d'un été*, Rouch, Morin, 1961), 289.
- CRUCIȘĂTORUL POTIOMKIN (*Bronenoset Potiokin*, Eisenstein, 1925), 52, 79, 110, 118, 119, 161, 163, 165, 169, 170, 174, 177, 181, 184, 233, 280, 285, 296, *il.*
- CUIBUL ÎNDRĂGOSTIȚILOR (*Antoine et Antoinette*, Becker, 1947), 157.
- CU PREȚUL VIEȚII (*Dorogoi fenoi*, Donskoi, 1957), 254.
- CURCUBEUL (*Raduga*, Donskoi, 1944), 82, 97, 147.
- CU SUFLETUL LA GURĂ (*A bout de souffle*, Goddard, 1959), 55, 152.
- CUTIA PANDOREI / LULU (*Büchse der Pandora*, Pabst, 1928), 95, 98.
- DAMA DE PICĂ (*Queen of spades*, Dickinson, 1949), 121.
- DANSAȚI CU MINE? (*Voulez-vous danser avec moi?*, Boissrond, 1959), 98.
- DANTELE (*Krujeva*, Iutkevici, 1928), 111, 227.
- DE AICI ÎN ETERNITATE (*From here to Eternity*, Zinnemann, 1953), 95, 256.
- DECI ACESTA E PARISUL (*So this is Paris*, Lubitsch, 1926), 227.
- DE DOI BANI SPERANȚĂ (*Due soldi di speranza*, Castellani, 1951), 87.
- DE DOUĂ ORI (*A double tour*, Chabrol, 1959), 83, 121.
- DE DRAGUL AURULUI (*For Love of Gold*, Griffith, 1908), 160.
- DEMONICUL ÎN ARTĂ (*Le Demonique dans l'art*, Gattinara, 1950), 244.
- DENUNȚĂTORUL (*The Informer*, Ford, 1935), 267.
- DEODATĂ, ÎN VARA ACEEA (*Suddenly Last Summer*, Mankiewicz, 1959), 273.
- DESTINE (*Destinées*, Christian-Jaque, Delannoy, Pagliero, 1953), 98, 225.
- DEȘERTUL ROȘU (*Il deserto rosso*, Antonioni, 1964), 82.
- DEZERTORUL (*Dezertir*, Pudovkin, 1933), 93, 129, 132, 145, 148, 158, 177, 207, 223.
- DIABOLICII (*Les Diaboliques*, Clouzot, 1954), 82, 117.
- DIABOLUL ÎN CORP (*Le Diable au corps*, Autant-Lara, 1947), 62, 97, 99, 184, 269, 272, 273.
- DILIGENȚA (*Stagecoach*, John Ford, 1939), 53, 61, 92, 192, 249, *il.*
- DIN ZORI ȘI PÎNĂ ÎN MIEZ DE NOAPTE (*Von Morgens bis Mitternacht*, K.H. Martin, 1920), 76.
- DOAMNA DE ... (*Madame de ...*, Ophuls, 1953), 55, 64.
- DOAMNA DIN LAC (*The Lady in the Lake*, Montgomery, 1946), 38, 39, 40, 58, 226.
- DOAMNA DIN SHANGHAI (*The Lady from Shanghai*, Welles, 1948), 77, 79, 96, 115.
- DOAMNELE DIN BOIS DE BOULOGNE (*Les Dames du Bois de Boulogne*, Bresson, 1945), 107, 212.
- DOMNIȘOARA JULIA (*Fröken Julie*, Sjöberg, 1950), 104, 166, 264, 266, 270, 273, 276.
- DOMNUL DUMNEZEU FĂRĂ SPOVEDANIE (*Le bon Dieu sans confession*, Autant-Lara, 1953), 269.
- DOMNUL RIPOIS (*Monsieur Ripois*, Clément, 1954), 148, 184, 210, 274.
- DOMNUL ȘI DOAMNA CURIE (*Monsieur et Ma-*

- INIMA ÎNTUNERICULUI (*Heart of Darkness*), 39.
- INTOLERANȚĂ (*Intolerance*, Griffith, 1916), 37, 118, 161, 170, 174, 177, 181, 184, 187, 234.
- INTRAREA TRENULUI ÎN GARA LA CIOTAT (*Entrée d'un train en gare de La Ciotat*, Lumière, 1895), 18, 196.
- INUMANA (*L'Inhumaine*, L'Herbier, 1923), 225.
- INUNDAȚIA (*L'Inondation*, Louis Delluc, 1924), 48.
- IVAN (Dovjenko, 1932), 148.
- IVAN CEL GROAZNIC (*Ivan Grozni*, Eisenstein, 1943—44), 72, 82, 86, 115, 124, 179, 224, *il.*
- IVIREA PRIMĂVERII (Holm, Fleck, 1920), 276.
- I VITELLONI (Fellini, 1953), 45, 57, 75, 97, 153, 157, 176, 178, 232, 256, 260, 261.
- IZVORUL FECIOAREI (*Jungfrukällan*, Bergman, 1959), 98.
- ÎNAINTEA POTOPULUI (*Avant le déluge*, Cayatte, 1953), 107, 270.
- ÎNFRÎNGEREA ARMATELOR GERMANE LÎNGĂ MOSCOVA (*Razgrom nemetskikh voisk pod Moskvoi*, Karmen, 1942), 186.
- ÎNGERUL ALBASTRU (*Der blaue Engel*, Sternberg, 1930), 58, 73, 104, 106, 122, 257, *il.*
- ÎN GOANA VREMII (*Im Lauf der Zeit*, Wenders, 1976), 157.
- ÎN INIMA NOPTII (*Dead of Night*, Cavalcanti, Crichton, Dearden, Hamer, 1945), 78, 228.
- ÎNTOARCE-TE, AFRICĂ (*Come back, Africa*, Rogosin, 1959), 289.
- ÎN UMBRA FERICIRII (*Back Street*, John Stahl, 1932), 272.
- JARUL ÎNCINS (*Le Brasier ardent*, Mosjoukine, 1923), 221.
- JEANNE DIELMAN, 23
- QUAI DU COMMERCE 1080 BRUXELLES, (Akerman, 1975), 157.
- JET PILOT (Sternberg, 1952), 210.
- JOCUL CEL MAI PERICULOS (*The most dangerous Game*, Schoedsack, 1932), 54.
- JOCURI INTERZISE (*Jeux interdits*, Clément, 1952), 177.
- JUCĂTORUL (*Le Joueur*, Autant-Lara, 1959), 122.
- JULES ȘI JIM (*Jules et Jim*, Truffaut, 1961), 256.
- JULIETTE SAU CHEIA VISURILOR (*Juliette ou la clé des songes*, Carné, 1951), 147.
- JUNGLA DE ASFALT (*Asphalt Jungle*, Huston, 1950), 78.
- JURNALUL UNEI FEMEII PIERDUTE (*Tagebuch einer Verlorenen*, Pabst, 1929), 198, 217.
- JURNALUL UNUI PREOT DE ȚARĂ (*Journal d'un curé de campagne*, Bresson, 1951), 75, 82, 135, 153, 213, 217, 218, 257.
- KEAN (Volkov, 1924), 294.
- LA DOLCE VITA (Fellini, 1960), 75, 98.
- LAMBETH WALK (Len Lye, 1941), 255.
- LA MAREA CEA MAI ALBASTRĂ (*U samogo siniego moria*, Barnet, 1936), 146, 148, 253.
- LA AMIAZĂ (*High Noon*, Zinnemann, 1951), 262, 263.
- LA MARSEILLAISE, (Renoir, 1938), 15.
- LA NORD PRIN NORD-VEST (*North by North-*

BELUNGII, (Siegfrieds Tod, Lang, 1923), 77.

MOARTEA UNUI CICLIST (Muerte de un ciclista, Bardem, 1955), 105, 135, il.

MOARTEA UNUI COMIS-VOIAJOR (Death of a salemán, Benedek, 1952), 228, 265, 274, 275.

M / UN ORAȘ CAUTĂ UN CRIMINAL (Eine Stadt sucht einen Mörder, Lang, 1932), 59, 70, 115, 136.

MUNȚI DE AUR / ULIȚA FERICIRII (Zlatiie gorí / Sciastlivaia ulița, Iutkevici, 1931), 171, 182.

MUȘCHETARIII DIN PIG ALLEY (The Musketeers of Pig Alley, Griffith, 1912), 41, 43, 195.

N-A DANSAT DECÎT O VARĂ (Hon dansade en sommar, Mattson, 1951), 57, 184, 199, 263, 268.

NANUK (Nanook of the North, Flaherty, 1922), 249.

NAPOLÉON (Gance, 1927), 38, 52, 58, 84, 131, 132, 240.

NAȘTEREA CINEMATO-GRAFULUI (Naissance du cinéma, Leenhardt, 1946), 15.

NAȘTEREA UNEI NAȚIUNI (Birth of a Nation, Griffith, 1915), 244, il.

NEGUSTORI DE FETE (Marchands de filles, Cloche 1957), 98.

NEMURITOAREA IUBIRE (Un Grand amour de Beethoven, Gance, 1936), 140.

NIBELUNGII (Die Nibelungen, Lang, 1923-24), 72.

NIMIC NOU PE FRONTAL DE VEST (All Quiet on the Western Front, Milestone 1930), 96.

NOAPTEA (La Notte, Antonioni, 1961), 288.

NOAPTEA AMINTIRILOR (Le jour se lève, Carné, 1939), 125, 152, 181, 184, 192, 209, 263, 267, 269, 273.

NOAPTEA ANULUI NOU (Sylvester, Lupu Pick, 1923), 68, 77, 108, 141, 174, 249, 267.

NOAPTEA VOLUPTĂȚII (La Tête d'un homme, Duvivier, 1933), 117, 249.

NOAPTE ȘI CEAȚĂ (Nuit et brouillard, Resnais, 1955), 55, 82, 153, 213, 294.

NOPTI ALBE (Le notti bianche, Visconti, 1957), 74, 274, il.

NOPTILE DIN CHICAGO (Underworld, Sternberg, 1927), 276, 296.

NOSFERATU / O SIMFONIE A GROAZEI (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, Murnau, 1922), 77, 221, 253.

NOTA ZERO LA PURTARE (Zéro de conduite, Vigo, 1932), 235, 254.

NOTORIOUS (Hitchcock, 1946), 50, 62.

NOTRE-DAME DE PARIS (Delannoy, 1956), 74.

NOUĂ IANUARIE / DUMINICA ÎNSÎNGERATĂ / DUMINICA NEAGRĂ (Deviatoe ianvaria / Krovavoe voskresenie / Ciornoe voskresenie, Viskovsky, 1925), 181.

NOUL BABILON (Novii Vavilon, Kozintev, Trauberg, 1929), 86, 91, 234.

NU-I PACE SUB MĂSLINI (Non c'è pace tra gli ulivi, De Santis, 1950), 59, 228, il.

NU PUNE MÎNA PE GOLOGANI (Touchez pas au grisbi, Becker, 1954), 67, 148, 153, 219.

NU SE ȘTIE NICIODATĂ (Sait-on jamais?, Vadim, 1957), 83, 152.

OBSESE (Obsessione, Visconti, 1942), 45, 58, 97, 98, 116, 121, 157, 166.

O, CANGACEIRO (Lima Barreto, 1953), 95.

O CĂSUȚĂ LA DARTMOOR (A Cottage on Dartmoor, Asquith, 1940), 234, 274.

OCHIUL SĂLBATIC (Maddow, Meyers, Strick, 1960), 289.

OCTOMBRIE (Oktiabr, Eisenstein, 1928), 50, 111, 115, 122, 124, 131, 133, 161, 174, 177, 181, 234, 255, 285.

O FEMEIE ESTE O FEMEIE (Une femme est une femme, Godard, 1961), 82.

O FRÎNTURĂ DE IMPERIU (Oblomok imperii, Ermiler, 1929), 124, 132, 158.

OMUL CU BRAȚUL DE AUR (The Man with the Golden Arm, Preminger, 1955), 98, 149, 151.

OMUL DIN ARAN (The Man of Aran, Flaherty, 1934), 137, 147.

OMUL ÎN COSTUM ALB (The Man in the White Suit, Mackendrick, 1951), 148, 225, 294.

ONESIME, CEASORNICARUL (Onesime horloger, Jean Durand, 1912), 252.

ONORURILE RĂZBOIULUI (Les Honneurs de la guerre, Jean Dewever, 1960), 208.

OPERA DE TREI PARALE (Die Dreigroschenoper, Pabst, 1931), 73, 110, 117, 155.

OPINIA PUBLICĂ / PARI-ZIANCA (A Woman of Paris, Chaplin, 1923), 42, 89, 94, 121.

O PLAJĂ ATÎT DE DRĂGUȚĂ ȘI MICĂ (Une si jolie petite plage, Yves Allégret, 1949), 58, 75, 90, 176.

O PLIMBARE LA ȚARĂ (Une partie de campagne, Renoir, 1936), 58, 258.

ORAȘUL DE AUR (Die Goldene Stadt, Veit Harlan, 1942), 80.

ORAȘUL FĂRĂ MASCĂ (Naked City, Dassin, 1948), 78, 137, 147.

ORCHESTRA AMBULANTĂ (The band Wagon, Minnelli, 1953), 82.

OREZ AMAR (Riso amaro, De Santis, 1949), 56.

ORFEU (Orphée, Cocteau, 1950), 125, 221.

ORFEU NEGRO (Marcel Camus, 1959), 81.

ORGOLIOȘII (Les Orgueilleux, Yves Allégret, 1953), 177, 260, 261, il.

OTHELLO (Welles, 1952), 72.

OTHELLO (Iutkevici, 1956), 83, 119, il.

O TRAGEDIE AMERICANĂ (An American Tragedy, Sternberg, 1934), 276, 296.

O VARĂ CU MONIKA (Sommar med Monika, Bergman, 1952), 97, 98, 257, 273.

O VIAȚĂ (Une Vie, Astruc, 1958), 83.

O VIAȚĂ DE CÎNE (A Dog's Life, Chaplin, 1918), 182.

O ZI A LUMII NOI (Deni novogo mira, Karmen, 1947), 186.

PAISA (Rossellini, 1946), 75, 250.

PAISPREZECE IULIE (Quatorze juillet, Clair, 1933), 53, 60.

PANICĂ PE STRADĂ (Panic in the Streets, Kazan, 1950), 78.

PATIMILE (La Passion, Zecca, 1902), 37, 239.

PATIMILE IOANEI D'ARC (La Passion de Jeanne d'Arc, Dreyer, 1928), 72, 74, 77, 119, 142, 178, 216, il.

- PRIVIGHETOARE, DRAGĂ ROATA (*La Roue*, Gance, 1923), 141, 176, 259.
- PRIVIGHETOARE (*Solovei-solovushka*, Ekk, 1936) 80.
- ROBINSON CRUSOE (Buñuel, 1953), 44, 228.
- PROCESUL CELOR TREI MILIOANE (*Proșes o trioh milionah*, Protazanov, 1926), 222.
- ROCCO ȘI FRAȚII SĂI (*Rocco e i suoi fratelli*, Visconti, 1960), 98, 206.
- PULBEREA TĂCUTĂ (*Silent dust*, Lance Camfort, 1949), 210, 272.
- ROMANUL UNUI TRIȘOR (*Le Roman d'un tricheur*, Guitry, 1936), 217, 218, 254.
- QUAI DES ORFÈVRES (Clouzot, 1947), 98, 121, 294.
- ROMA, ORAȘ DESCHIS (*Roma, città aperta*, Rossellini, 1945), 49, 93, 97, 140, 209.
- RAPACITATE (*Greed*, Stroheim, 1923), 45, 75, 116, 121, 177, 179, 250, il.
- ROMEIO ȘI JULIETA (*Romeo and Juliet*, Cukor, 1936), 72.
- RĂPOSATUL MATHIAS PASCAL (*Feu Mathias Pascal*, L'Herbier, 1925) 43.
- ROMEIO ȘI JULIETA (*Giulietta e Romeo*, Castellani, 1954), 83.
- RASHOMON (Kurosawa, 1950), 269, 270.
- ROȘU ȘI NEGRU (*Le Rouge et le Noir*, Autant-Lara, 1954), 94, 184, 217.
- REGINA AFRICANĂ (*African Queen*, Huston, 1952), 54.
- ROTAȚIE (*Rotation*, Staudte, 1948), 99, 198.
- REGINA FRUMUSEȚII, (*Prix de beauté*, Genina, 1929), 117.
- SABOTORUL (*Saboteur*, Hitchcock, 1942), 78.
- REGULA JOCULUI (*La Règle du jeu*, Renoir, 1939), 102, 150, 157, 197, 200, il.
- SADKO (Ptusko, 1954), 82.
- REÎNTOARCEREA LUI VASILII BORTNIKOV (*Vozvrashenie Vasilii Bortnikova*, Pudovkin, 1953), 75, 83.
- SALARIUL GROAZEI (*Le Salaire de la peur*, Clouzot, 1957), 98, 229.
- REMORCHERE (*Remorques*, Grémillon, 1939—44), 45, 75, 99, 155, 212, 250.
- SALARIUL PĂCATULUI (*Le Salaire du péché*, La Patellière, 1956), 177.
- REVOLTA DE PE BOUNTY (*Mutiny of the Bounty*, Frank Lloyd, 1935), 249.
- SAREA PĂMÎNTULUI (*The Salt of the Earth*, Herbert Biberman, 1954), 97, 188, 225, 257, 293.
- REVOLTA PESCARIILOR (*Vosstanie ribakov*, Piscator, 1934), 158, 186.
- SĂ MORI DE PLĂCERE (*Et mourir de plaisir*, Vadim, 1960), 222, 271.
- RINGUL (*The Ring*, Hitchcock 1927), 33, 226.
- SĂRUTUL (*The Kiss / Le Baiser*, Feyder, 1928), 224, 294, il.
- RITMUL ORAȘULUI (*Mäniskor i stad*, Sucksdorff, 1947), 38, 104, 137, 139, 259.
- SCANDAL PRINTRE BĂRBAȚI (*Du Rififi chez les hommes*, Dassin, 1954), 135.
- SCARFACE (Hawks, 1932) 70, 95, 136, 257.

ULTIMUL MILIARDAR VACANȚA PIERDUTĂ (*The
 (Le Dernier milliardaire, Clair, 1935), 249, il.*
 48, 59, 149, 225, 227, 272,
 295.
 ULTIMA NOAPTE (*Posled-
 niaia noci, Raizman, 1937), 120.*
 VAMPIR / STRANIA AVEN-
 TURA A LUI DAVID
 GRAY (*Vampyr / L'E-
 trange aventure de David
 Gray, Dreyer, 1930), 50,
 223, 254.*
 ULTIMA ȘANSĂ (*Die letzte
 Chance, Lindtberg, 1945), 207.*
 VAMPIRUL (*Le Vampire,
 Painlevé, 1945), 151.*
 UMBERTO D (*De Sica, 1951), 53, 183, il.*
 VAMPIRUL (*Le Vampire,
 Painlevé, 1945), 151.*
 UMBRA (*Schatten, Robison,
 1922), 15, 228.*
 VAN GOGH (*Resnais, 1948), 55, 244.*
 UMBRE (*Shadows, Cassavetes,
 1960), 289.*
 VARIETÉ (*Dupont, 1925), 96
 130, 225.*
 UMBRE ALBE (*The Savage
 Innocents, Nicholas Ray,
 1960), 233.*
 VECHI ȘI NOU (*Staroe i
 novoe, Eisenstein, 1929), 38,
 58, 97, 98, 106, 110,
 161, 185, 226, 234, 252.*
 UN AMERICAN LA PARIS
 (*An American in Paris,
 Minnelli, 1951), 82.*
 Vei NAȘTE FĂRĂ DURERI
 (*Tu enfanteras sans dou-
 leur, Fabiani, 1956), 97.*
 UN CARNET DE BAL (*Car-
 net de bal, Duvivier, 1937), 51.*
 VIAȚA CRIMINALĂ A LUI
 ARCHIBALDO DE LA
 CRUZ / TENTATIVĂ DE
 CRIMĂ (*La Vida criminal
 de Archibaldo de la Cruz /
 Ensayo de un crimen, Bu-
 ñuel, 1956), 148.*
 UN CAZ SIMPLU (*Prostici
 sluciai, Pudovkin, 1932), 129,
 178.*
 VIAȚA E FRUMOASĂ (*Oceni
 harašo jivlotsia, Pudovkin,
 1929—30), 129.*
 UNDEVA ÎN EUROPA (*Va-
 lahol Europaban, Radvanyi,
 1948), 78.*
 VIAȚA ÎN ROZ (*La Vie en
 rose, Faurez, 1947), 210,
 269, 270.*
 UNIVERSITĂȚILE MELE
 (*Moi universiteti, Donskoi,
 1940), 97, 147.*
 VIAȚA LUI HRISTOS (*La
 Vie de Christ, Jasset, 1905), 38.*
 UN MECI ARANJAT (*The
 Set-up, Wise, 1949), 57,
 58, 78, 90, 262.*
 VIN PLOILE (*The Rains
 came, Brown, 1939), 60.*
 URAGANUL (*The Scarlet
 Empress, Sternberg, 1934), 77.*
 VÎNĂTOARE TRAGICĂ
 (*Caccia tragica, De Santis,
 1947), 62, 104, 123.*
 URMAȘUL LUI GENGHIȘ-
 HAN (*Polomok Gengishana,
 Pudovkin, 1928), 91, 112,
 119, 121, 209, 249, 253,
 294.*
 VÎNTUL (*The Wind, Sjö-
 tröm, 1928), 70, 75, 249.*
 VACANȚA DOMNULUI HU-
 LOT (*Les Vacances de
 Monsieur Hulot, Tati, 1951), 153,
 157, 176, 211, il.*
 VÎRSTA DE AUR (*L'Age
 d'or, Buñuel, 1930), 151,
 219.*

VOCI ÎN INSULĂ (*Namalkia
 ostrava, Ranghel Vilceanov,
 1959), 230.*
 ZI DE PLATĂ (*Pay Day
 Chaplin, 1922), 255.*
 VREM UN COPIL (*Vi vel
 hav et barn, O'Fredericks,
 Lauritzen, 1949), 97.*
 ZIUĂ MÎNIEI (*Vredens dag/
 Dies Irae, Dreyer, 1943), 72.*
 ZAZIE ÎN METRO (*Zazie
 dans le métro, Malle, 1960), 82,
 226, 294.*
 ZORII ZILEI (*Le Point du
 jour, Louis Daquin, 1949), 123,
 137.*
 ZBOARĂ COCORII (*Letiat
 juravli, Kalatozov, 1957), 52,
 103.*
 ZUYDERSEE (*Joris Ivens,
 1933), 112, 152, 172, 179,
 181.*

ELOR NARATIVE ȘI EXPRESIVE 293
Imagine (293); Camera de luat vederi (295);
Montaj (295)

BIBLIOGRAFIE 297

INDEX DE FILME 299

